EUGENIO BARBA - NICOLA SAVARESE • OYUNCUNUN GIZLI SANATI - TIYATRO ANTROPOLOJISI SÖZLÜĞÜ



Oyuncunun Gizli Sanatı

Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü

Eugenio Barba - Nicola Savarese



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI



YAZARLAR

EUGENIO BARBA

1936 yılında İtalya'da doğan Barba, 1954'te Norveç'e göç etti, orada kaynakçı ve denizci olarak çalıştı. 1961'den 1964'e Polonya'da Jerzy Grotowski'nin çalışmalarını izledi ve onun hakkında *In Search of a Lost Theatre* adlı ilk kitabını 1965 yılında yayınladı. 1963'te Hindistan'da altı ay kaldıktan sonra, daha önce Batı'da hiç tanınmayan tiyatro biçimi kathakali üzerine bir yazı yayınladı. 1964'e Oslo'da Odin Teatret'i kurdu, 1966'da bunu Nordisk Theaterlaboratorium olarak Holstebro'ya (Danimarka) taşıdı. Avrupa, Asya, Kuzey ve Güney Amerika'da düzenli olarak gösterilen otuzdan fazla yapım yönetti. 1979'da sahne üzeri var oluşun ilkelerini araştıran oyuncu, dansçı, müzikçi ve araştırmacılardan oluşan gezgin bir kurum, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu ISTA'yı kurdu. Aralarında *Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology* (Routledge,1994), *Theatre: Solitude, Craft, Revolt* (Black Mountain Press, 1999) ve *Land of Ashes and Diamonds:My Apprenticeship in Poland* (Black Mountain Press, 1999) bulunan pek çok kitap ve makale yazmıştır. Sayısız uluslararası ödül ve onursal doktorası vardır.

NICOLA SAVARESE

1945 yılında dünyaya geldi. Antik Grek ve Roma tiyatrosunun yanı sıra Doğu ve Batı gösterim etkileşiminin karmaşık dinamikleri konularında uzmanlığı vardır. Lecce, Kyoto, Montreal, Bolonya ve Roma Üniversitelerinde görev almıştır. Asya'da geniş çaplı yolculuk etmiş, iki yıl Japonya'da yaşamış ve 1999 yılında Los Angeles'teki Getty Araştırma Enstitüsünde konuk araştırmacı kadrosunda bulunmuştur. *Teatro aldidà del mare* (1980) Batı ve Doğu tiyatroları arasındaki ilişki üzerine *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*'yi yayınlamıştır. Yayınlanmış diğer çalışmaları şunlardır: *Parigi/Artaud/Bali* (Textus, 1996); *Il racconto del teatro cinese* (Carocci, 1997); *Teatro Eurasiano* (Laterza, 2003); *Training* (Audino Editore, 2004) ve *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media* (Carocci 2004).

ÇEVİRMEN

AYŞIN CANDAN

1947 doğumlu Candan, İngiliz Kız Ortaokulu ve Robert Kolej'de orta öğrenimden sonra Viyana Üniversitesi'nde tiyatro bilimi okudu. New York Eyalet Üniversitesi (SUNY) Binghamton'da reji dalında yüksek lisans eğitimi gördü. 1979'da Viyana Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Muhsin Ertuğrul'un son genel sanat yönetmenliği sırasında 4 yıl dramaturg-yönetmen olarak çalıştı. 1981-1997 arası Mimar Sinan Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları bölümünde öğretim üyeliği yaptı. 1990'da New York'ta Fulbright, 1993'te Berlin'de Goethe Enstitüsü burslarıyla çağdaş tiyatro, 2004'te ARIT bursuyla Atina'da antik tragedya sahnelemeleri araştırdı. 1996'dan bu yana Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu üyesidir. 1997-2013 arası Yeditepe Üniversitesi'nde, 2013-2016 yılları arasında ise Haliç Üniversitesi Konservatuarı'nda gösterim araştırmaları alanında profesör olarak görev yapmıştır. Uluslararası "Spectacle Vivant" araştırmacı topluluğuyla ortak çalışmalar yürütmekte olan Candan daha önce yayınlanmış eserleri şunlardır: *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015) ve *Oyun, Tören, Gösterim* (Norgunk, 2011).

Eugenio Barba - Nicola Savarese

OYUNCUNUN GİZLİ SANATI

Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü

Eugenio Barba - Nicola Savarese
OYUNCUNUN GİZLİ SANATI
Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü
Çeviren Ayşın Candan

THE SECRET ART OF THE PERFORMER
A Dictionary of Theatre Anthropology

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 583
Sanat-Estetik 9

ISBN 978-605-399-438-1

Kapak **Kabuki tiyatrosunda dikiz aralığı (Ippitsusai Buncho'dan baskı, 1770)**

1. Baskı İstanbul, Şubat 2017

Yazışma Adresi: **İnönü Caddesi, No: 43/A Kuştepe Şişli 34387 İstanbul**
Telefon: **0212 311 52 59 - 311 52 62** / Faks: **0212 297 63 14**
Sertifika No: 11237

www.bilgiyay.com
E-Posta: **yayin@bilgiyay.com**
Dağıtım: **dagitim@bilgiyay.com**

Yayına Hazırlayan: **Cem Tüzün**
Tasarım - Uygulama: **Mehmet Ulusel**
Dizin: **Belgin Çınar**
Baskı ve Cilt: **Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.**
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi, A Blok Kat 2 Avcılar İstanbul
Telefon: **0212 412 17 00** Faks: **0212 422 11 51**
Sertifika No: 12026

İstanbul Bilgi University Library Cataloging-in-Publication Data
İstanbul Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi Kataloglama Bölümü Tarafından Kataloglanmıştır.

Barba, Eugenio, 1936-
Oyuncunun gizli sanatı: tiyatro antropolojisi sözlüğü / Eugenio Barba, Nicola Savarese; çevirenler Ayşın Candan.
350 pages, 859 illustrations (some color); 24 cm.
Includes bibliographical references and index
ISBN 978-605-399-438-1

1. Theater – Anthropological aspects. 2. Acting 3. Dance. I. Title. II. Savarese, Nicola, 1945–. III. Candan, Ayşın. IV. Onur, Tarhan. V. Seven, Aslı.
PN2041.A57 A5319 2017

İçindekiler

11 **ÖNSÖZ**
ISTA: ULUSLARARASI TİYATRO ANTROPOLOJİSİ OKULU

12 **GİRİŞ: TİYATRO ANTROPOLOJİSİ**
12 Benzer ilkeler, farklı gösterimler
13 Lokadharmi ve Natyadharmi
14 Eylem içinde denge
17 Karşıtlıkların dansı
20 Elemenin değeri
21 Intermezzo: Ara oyun
23 Kararlı bir beden
25 Yapıntı bir beden
26 Bir milyon mum

29 **SÖZLÜK: A'dan Z'ye**

30 **ANATOMİ**
30 DENİZ, DAĞ DORUKLARINI AŞABİLİR Mİ?
Nicola Savarese

33 **ALIŞTIRMALAR**
33 HAREKET DİZİSİ VE ALT HAREKET DİZİSİ
Oyuncunun Dramaturjisinde Alıştırmaların Anlamı
Eugenio Barba
34 İç yaşam ve yorum
33 Fiziksel eylem: Algılanabilir en küçük hareket
33 Alıştırmalar çağı
35 Duygunun karmaşıklığı
36 Gerçek ilişki
36 Dans olarak spor
38 İzleyicilerle fiziksel diyalog
38 Gerçek eylem
40 Meyerhold'un tiyatro bölünmesi
43 Alıştırma: Organik ve dinamik bir dramaturji modeli
44 Biçim, ritm ve akış
44 Örtük bilgi

45 **ANLATIM ÖNCESİ**
45 Bütünlük ile örgütlenme düzeyleri
48 Kültür oluşturma ve kültürden soyutlanma tekniği
51 Doğu'da ve Batı'da kodlama
56 Yapıntı beden
56 Doğu'da dövüş sanatları ve tiyatrallık
58 Batı'da dövüş sanatları ve tiyatrallık
61 Beden mimarisi
61 İzleyicinin ön yorumu

65 **AVRASYA TİYATROSU**
65 AVRASYA TİYATROSU
Eugenio Barba
65 Gün ağarırken
65 Avrasya tiyatrosu
65 Gelenek karşıtı
66 Neden
67 Kökler
67 Köy
67 Bir metni yorumlamak ya da bir bağlam yaratmak
69 İzleyici
70 ANLAMAZLIKLAR VE BULUŞLAR: İPEK YOLU'NDAN SEKİ SANO'YA
Nicola Savarese

77 **AYAKLAR**
77 Mikrokosmos – Makrokosmos
77 Parmak uçlarında
79 Ayakların dilbilgisi

87 **ÇALIŞMA**
87 "ÖĞRENME"DEN "ÖĞRENMEYİ ÖĞRENME"YE
Eugenio Barba
87 Teknik söylencesi
88 Belirleyici bir aşama
88 Tam varlık
89 İncinebilirlik dönemi
91 KÜLTÜRLERARASI EĞİTİM ÇALIŞMASI
Richard Schechner
94 EĞİTİM ÇALIŞMASI VE ÇIKIŞ NOKTASI
Nicola Savarese
94 Başlangıç düşünceleri
98 Alıştırma modelleri
100 Akrobasi
100 Usta ile çalışmak

101 **ÇIRAKLIK**
101 BATILI ÖRNEKLER
Fabrizio Cruciani
101 Yüzyıl başında pedagojik tiyatro ve kurucular
101 Yaratıcı süreç, tiyatro okulu ve tiyatro kültürü
104 Yazarın pedagojisi
106 DOĞULU ÖRNEKLER
Rosemary Jeanes Antze
106 Saygıdeğer öğretmen, ebeveyn olarak guru
107 Guru-kula, gurunun evinde çalışma
109 Guru-dakshına, armağanlar ve ücretler

109 Ekalavya, olağandışı öğrenci
110 Guru-shishya-parampara

111 DAVRANIŞ YENİLEMESİ

111 DAVRANIŞ YENİLEMESİ
Richard Schechner
113 Bharatanatyam
114 Purulia Chhau
117 Bali'de trans ve dans

118 DENGE

118 Gündelik-dışı denge
118 Luks dengesi
121 Gündelik-dışı teknik: Yeni bir duruş arayışı
122 Dengeye ilişkin genellemeler
125 Eylem içinde denge
126 Çelik ile pamuk
128 Oyuncu neden luks dengeye ulaşmak ister? Oyuncunun denge değiştirmesi izleyici için ne anlam taşır?
128 Denge ve hayal gucu
131 Brecht'in bilinmeyen dansı

139 DIŞLAMA

139 Parçalanma ve yeniden yapılanma
140 Gereklilik erdemi
141 Yokluğu oynamak
142 Dışlama erdemı

144 DRAMATURJİ

144 EYLEMLER ÇALIŞIYOR
Eugenio Barba

151 ELLER

151 Ellerın fizyolojisi ve kodlanması
152 Eller: Saf ses ya da sessizlik
155 Hareket içindeki eller nasıl yaratılır
157 Hindistan: Eller ve anlam
159 Pekin Operası'nda eller
160 Bali dansında eller
161 Japon tiyatrosunda eller
162 Klasik dansta eller
163 Çağdaş tiyatrodan bir örnek

165 ENERJİ

165 Kung-fu
166 Enerji ve süreklilik
168 Koshi, ki-haı, bayu
168 Anımus – Anıma
174 Keras ve manıs
175 Lasya ve tandava
175 *Santai*, oyuncunun üç bedeni
176 Tame
178 Uzam içinde enerjı, zaman içinde enerjı
180 Eylemı kırmak
183 Oyuncunun varlığı

187 EŞDEĞERLİK

187 Eşdeğerlik ilkesi
191 Dhanu: Hint Odissi dansında okçuluk
191 Japon Kyogen tiyatrosunda ok nasıl atılır
192 Ok atma

196 GENLEŞME

196 GENLEŞMİŞ BEDEN
Eugenio Barba
197 Köpru
198 Peripeteia
201 Olumsuzlama ilkesi
203 Düşünceyi düşünmek
204 İkiz mantık
206 Tebai'nın yedi kapısı

209 GENLEŞMİŞ ZİHİN
Franco Ruffini

214 GÖZLER VE YÜZ

214 Fizyoloji ve kodlama
219 Somut bakış
221 Görme eylemı
224 Görmekte olduğunu göstermek
227 Doğal yuz
228 Geçici yüz
230 Boyalı yuz

232 KARŞITLIK

232 Karşıların dansı
232 Güzellik çizgisi
236 Tribhangi ya da uç kavıs
239 Gölge testi

244 METİN VE SAHNE

244 METNİN KÜLTÜRÜ, SAHNENİN KÜLTÜRÜ
Franco Ruffini
244 Çırpılan iki elin sesi
248 "Yoksul" metin ile "zengin" sahne
248 Dramaturgi
249 Rol tipi ile oyun kişisi

251 MONTAJ

251 OYUNCUNUN MONTAJI, YÖNETMENİN MONTAJI
Eugenio Barba
253 Oyuncunun montajı
257 Yönetmenın montajı
257 Yönetmenın montajının devamı

259 NOSTALJİ

259 NOSTALJİ YA DA DÖNÜŞE DUYULAN TUTKU
Nicola Savarese

266 ORGANİKLİK

266 ORGANİK ETKİ
Eugenio Barba
266 Organiklik, sahne varlığı, *bios*
266 Oyuncu için organik olan / seyirci için organik olan

269 DOĞAL VE ORGANİK
Mirella Schino
270 Organik ve doğal
270 Organik bütünlük olarak gösterim
270 Hep doğa, ama farklı bir doğa
272 Çalışma dilleri
272 Var oluş
273 Axé, shinınyong, taksu
273 Matah, mı-juku, kacha

274 FİZİKSEL EYLEMLERLE ÇALIŞMAK: ÇİFT EKLEMLEME
Marco de Marinis
274 Birinci eklemleme
276 İkinci eklemleme
278 Genel ilkeler
279 Yontulmuş zaman

279 RİTM

282 Jo-ha-kyu
283 Biyolojik hareketler ve bedenin mikroritmleri
284 Meyerhold. Ritm asaldır

286 SAHNE VE KOSTÜM TASARIMI

286 Kostüm, sahnedir
287 Gündelik giysi, gündelik-dışı kostüm
288 Su kolları

295 TARİHYAZIMI

295 ENERJİK DİL
Ferdinando Taviani
296 Mikroskop altında Henry Irving
298 Yaşayan mermer
299 Soytarı kostümü altında

301 STANISLAVSKI'NİN "SİSTEM"İ
Franco Ruffini
301 Stanislavski'nın sözcükleri
301 "En basit insanlık hali": Organik beden-zihin
302 Zihin isteklerde bulunuyor: Perezhivanie
302 Beden uygun yanıtı veriyor: kişileştirme
303 Organik beden-zihin, karakter, rol
305 Anlamın koşulları ve anlatım öncesi düzeyi

306 MEYERHOLD: GROSTESK, YANİ BİOMEKANİK
Eugenio Barba
306 Sözcüklerle anlatılamayan biçimlenirlik
307 Grotesk
309 Biomekanik

310 TEKNİK

310 Beden teknikleri kavramı
310 Beden teknikleri kavramı

311 BEDEN TEKNİKLERİNİN BİYOGRAFİK LİSTESİ
Marcel Mauss
311 Doğum ve ebelik teknikleri
311 Bebeklik dönemi teknikleri - Çocuğun büyütülmesi ve beslenmesi
312 Ergenlik teknikleri
312 Yetişkin yaşam teknikleri
313 Uyanıklık: Dinlenme teknikleri
313 Etkinlik, hareket teknikleri
315 Tüketim teknikleri
316 Genel düşünceler
316 Omurga: Enerji'nin dümeni
319 Sessiz çığlık

321 PRAGMATİK YASALAR
Jerzy Grotowski
322 Sats
322 *Logos* ve *bios*

323 VİZYON

323 OYUNCUNUN GÖRÜŞÜ, SEYİRCİNİN GÖRÜŞÜ
Ferdinando Taviani

339 TEŞEKKÜR
1979-2005 arası ISTA Oturumları.
Düzenleyiciler
Çağrılı Sanatçılar
Araştırmacılar ve Özel Konuklar
Çizimler
Fotoğraflar

341 GENEL DİZİN
347 İSİM DİZİNİ

2014'te Odin Tiyatrosu Eugenio Barba önderliğinde kuruluşunun 50. yılını kutladı. Güney Amerika önü çekiyordu ama kutlamaya neredeyse tüm dünya tiyatrocuları büyük coşkuyla katıldı.

Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) bugün belli aralıklarla yeryüzünden pek çok sanatçı ve kuramcıyı bir araya getirmeyi sürdürüyor. Oturumlarda tüm dünya renkleri bir araya geliyor. Birkaç haftalığına da olsa oyun sanatının tılsımlı ortamında etkin bir ortak düzen kuruluyor. Araştırılıp bulunacak, yaratıcı süreç içinde değerlendirilecek pek çok konu var, çünkü insanın insanla oyun durumunda karşılaşması sonsuz olasılıklara yön gösteriyor. ISTA bu zengin olasılıkların paylaşımı üzerinden gelişen uluslararası bir katılım zinciri. Oyuncunun Gizli Sanatı *ise bu zincirin önemli bir halkası*

Eugenio Barba'nın ve tiyatro profesörü Nicola Savarese'nin ISTA sonuçlarından derledikleri bu anıtsal yapıtın son ISTA oturumlarının katkılarıyla genişletilmiş bu yeni baskısını İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları üstlendi. Güç bir işti, çünkü Oyuncunun Gizli Sanatı, *özgün basımının tasarım ve renklerine ilk kez bu baskıda gerçekten yakınlaştırılmış hatta kusursuzlaştırılmış oldu. Bu süreçte yayınevi Genel Yayın Yönetmeni Fahri Aral en büyük desteği verdi. Tasarımcı Mehmet Ulusel'in ve Yayın Koordinatörü Cem Tüzün'ün büyük emeği geçti.* Oyuncunun Gizli Sanatı'*nın bu Türkçe baskısı da bizlerin Odin Tiyatrosu'nun yarım asırlık başarısına gecikmiş bir kutlama armağanı olsun.*

Ayşın Candan

ÖNSÖZ

ISTA

ULUSLARARASI TİYATRO ANTROPOLOJİSİ OKULU

Her araştırmacı eşsesli sözcükleri tanır ve onları benzeşik durumlarla karıştırmaz. Örneğin kültürel antropolojiden başka hukuk antropolojisi, felsefe antropolojisi, fiziksel antropoloji ve paleoantropik antropoloji vardır. ISTA'da "antropoloji" deyiminin kültürel antropoloji anlamında kullanılmadığı, ISTA'nın çalışmasının örgütlenmiş bir gösterim durumundaki insana uygulanan yeni bir araştırma alanı olduğunun ayırımı yinelenerek vurgulanır.

ISTA'nın çalışması ile kültürel antropoloji arasındaki tek yakınlık, görünür olanın (kendi geleneğinin) sorgulanmasıdır. Bu bir yer değiştirme, bir yolculuk, bir yön değiştirme stratejisi anlamına gelir. Bu da insanın kendi kültürünü daha kesin bir biçimde anlamasına olanak verir. Yabancı gibi görünenle yüzleşme yoluyla insan kendi görme biçimini eğitir, hem katılımcı hem de kopuk hale getirir.

Bu yüzden yanlış anlamalardan kaçmalım. Tiyatro antropolojisi, kultürel antropoloji örneklerinin tiyatro ve dansa uygulanmasını olanaklı kılan örgütlenme düzeyleri ile ilgili değildir. Geleneksel olarak antropologların incelediği kültürlerin gösterim olgularının araştırılması değildir. Tiyatro antropolojisi gösterimin antropolojisiyle de karıştırılmamalıdır.

Yineleyelim. Tiyatro antropolojisi insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir. Bedenin bu gündelik dışı kullanımına teknik deriz.

Gösterimin kültürleraşırı bir çözümlemesi, oyuncu çalışmasının üç değişik örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönün birbiri içinde erimesinin sonucu olduğunu ortaya koyar: 1) Oyuncuların kişilikleri, duyarlıkları, sanatsal zekâları ve sosyal kişilikleri, onları tek ve bir defalık yapan tüm özellikleri. 2) Oyuncunun bir defalık kişiliğinin içinde belirdiği geleneksel, toplumsal, tarihsel bağlamların özellikleri. 3) Fizyolojinin gündelikdışı tekniklere göre kullanımı. Bu tekniklerin üzerine kurulu olduğu, hep yinelenen ve kültürleraşırı ilkelerini, Tiyatro Antropolojisi, anlatım öncesi alan olarak tanımlar.

Yönlerden ilki bireyseldir. İkincisi, aynı gösterim türüne ait olanların tümüne ortaktır. Sadece üçüncüsü her çağ ve her kulturden oyuncuları ilgilendirir. Buna gösterimin biyolojik düzeyi diyebiliriz. İlk iki yön anlatım öncesinden anlatıma geçişi belirler. Üçüncüsü, değişmeyen aynıdır. Çeşitli bireysel, sanatsal ve kültürel değişkenlerin altını çizer.

Oyuncunun biyolojik düzeyinde sürekli ortaya çıkan ilkeler, çeşitli oyunculuk tekniklerine olanak verir. Bunlar oyuncunun sahne varlığı ile dinamizminin belirli kullanımlarıdır.

Belli bazı fizyolojik etmenlere uygulandığında (ağırlık, denge, omurganın duruşu, uzam içinde gözlerin yönelişi) bu ilkeler, anlatım öncesi organik gerilimler üretir. Bu yeni gerilimler değişik bir enerji niteliği üretip yayar, bedeni "tiyatral" bakımdan "kararlı", "canlı" yapar ve oyuncunun sahne "varlığı" ya da sahne *bios*'unu gösterir, herhangi bir kişisel anlatım biçiminden önce izleyicinin ilgisini çeker. Bu apaçık biçimde kronolojik bir "önce" değil, mantıksal bir öncedir. İzleyici açısından ve gösterim içinde çeşitli örgutlenme duzeyleri birbirinden ayrılmaz. Ancak soyutlama yoluyla çözümleyici bir araştırma durumunda ve aktör ya da dansçının yaptığı teknik kompozisyon çalışması sırasında ayrılabilirler.

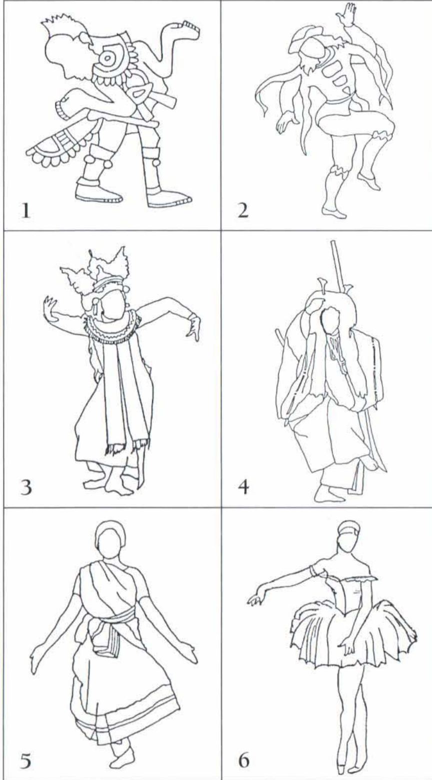
ISTA'nın çalışma alanı, bedenin bu gündelik-dışı kullanımının ve bunların aktör ya da dansçının yaratıcı çalışmasına uygulanma ilkelerinin incelenmesidir. Buradan mesleki pratik düzey üzerinde çok büyük etkileri olan bir bilgi genişlemesi çıkar. Genelde deneyimlerin aktarımı teknik bilginin sindirilmesiyle başlar. Oyuncu öğrenir ve kişiselleştirir. Sahne *bios*'unu yöneten ilkeleri bilmek, kişinin bir teknik öğrenmesinden çok, öğrenmeyi öğrenmesini olanaklı kılar. Bu, uzmanlaşma tekniğinin sınırlarını aşmayı seçen ya da seçmek zorunda olanlar için olağanüstü önem taşır.

Batı'da gösterim araştırmaları çoğunlukla kuram ya da ütopyalara odaklanarak oyuncunun sorunlarına uygulamacı bir yaklaşımı dışlamıştır. ISTA bu "uygulamacı alan"a belirli disiplin, teknik ya da estetik uzmanlaşmaların ötesine geçme amacıyla ilgisini yöneltir. Bu, tekniği değil de tekniğin ötesine geçmeden önce sahip olunması gereken tekniğin sırlarını anlama sorunudur.

Eugenio Barba

GİRİŞ
TİYATRO ANTROPOLOJİSİ

Oyuncular sanatlarının somut temellerini nasıl kuracaklarını nereden bilir? Tiyatro antropologlarının yanıtlamaya çalıştığı soru budur. Tiyatro antropolojisi ne oyuncunun dilinin neleri kapsadığının bilimsel çözümleme gereksinimine bir yanıt verir, ne de tiyatro ile uğraşanların temel sorusu olan, kişi nasıl iyi bir oyuncu ya da dansçı olur, sorusuna.



1-6. Benzer ilkeler, farklı gösterimler: (1) Aztek dansçısı, (2) Ortaçağ'da Avrupalı soytarı, (3) Bali dansçısı, (4) Japon Kabuki oyuncusu, (5) Hintli Odissi dansçısı, (6) Klasik bale dansçısı. Oyuncuların sahnede davranışlarını çeşitli kültürlerde düzenleyen ilkeler benzer ama gösterimler farklıdır.

Tiyatro antropolojisi, evrensel ilkelerden çok, kullanışlı öneriler arar. Bilim gibi alçakgönüllü değildir ama oyuncunun çalışmasına yararlı bilgileri bulup ortaya çıkartma konusunda kararlıdır. Yasaları bulmaya çalışmaz, ama davranış kurallarını araştırır.

En başta antropoloji, insan davranışının sadece sosyokültürel düzeyde değil, fizyolojik düzeyde de incelenmesi olarak anlaşıldı. O halde tiyatro antropolojisi, insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının incelenmesidir.

Benzer ilkeler, farklı gösterimler

Değişik zaman ve yerlerden değişik oyuncular, kendi geleneklerine özgü biçemlere karşın, ortak ilkeleri paylaşmışlardır. Tiyatro antropolojisinin ilk görevi bu hep yinelenen ilkelerin izini sürmektir. Bunlar bir "tiyatro bilimi"nin ya da birtakım evrensel yasaların varlığının kanıtları değildir. Sadece özellikle işe yarar küçük öneriler, sahne uygulaması açısından yararlı bilgilerdir. "Tiyatro antropolojisi" deyimiyle kıyaslandığında "yararlı öneriler"den söz etmek, değeri az bir şeye yönelmek gibi gözükebilir. Ama tüm araştırma alanları da –örnek olarak retorik, ahlâk ya da davranış araştırmalarını düşünebiliriz– aynı biçimde "yararlı öneriler" toplamından oluşur.

Bu "yararlı öneriler" de bu bakımdan çok özeldir. Bunlar uygulanabilir ya da görmezden gelinebilir. Dokunulmaz yasalar değildir. Kullanılıp daha ilerlemek adına unutulabilirler.

Çağdaş Batılı gösterim sanatçılarının kendilerine destek olup yön verecek *organik* bir öneriler dağarı yoktur. Çeşitli görevlerinde onlara destek olurken bir yandan da sanatsal özgürlüklerini kısıtlamayan birtakım kurallardan yoksundurlar. Öte yandan Doğulu geleneksel gösterim sanatçısının iyi sınanmış organik bir temele dayanan "mutlak öneriler"i vardır. Bunlar kapalı bir gösterim biçeminin simgeler dizgesini oluşturan ve belli bir türün tüm oyuncularının uymak zorunda olduğu sanat kurallarıdır.

Kodlanmış birtakım kurallar ağı içinde çalışan oyuncuların, Batılı sanatçılar gibi kuralsızlık ve keyfilik tutsağı olanlara kıyasla daha büyük özgürlük içinde bulunduklarını belirtmeye gerek yoktur. Ama tabii Doğulu gösterimciler daha fazla özgürlüğün bedeli olarak uzmanlaşmaya gerek duyar, bu da onların bildiklerinin sınırını aşma olanaklarını kısıtlar. Oyuncu için birtakım kesin, kullanışlı ve kestirme kuralların varlığı, ancak mutlak olmakla, başka gelenek ve deneyimlere kapalı kalmakla sağlanabilirmiş gibidir. Doğu tiyatrosunun neredeyse tüm usta-

ları, öğrencilerine başka gösterim türleriyle ilgilenmemelerini öğütler. Bazen başka tiyatro ya da dans biçimlerini izlemelerini bile istemezler. Onlara göre sanatçı ancak bu yoldan biçem saflığını koruyabilir ve kendini sanatına nasıl adamış olduğunu gösterebilir. Bu savunma mekanizması en azından kuralların göreceliğini fark etmekten kaynaklanan hastalıklı durumu, yani tam bir kuralsızlık ve keyfilik içine düşmeyi önler.

Bir Kabuki oyuncusunun No sanatının en derin "sır"larını görmezlikten gelmesi gibi, Avrupalı ustalar içinde Doğu gelenekleriyle kıyaslanabilecek belki de tek kurallar düzenini geliştirmiş olan Etienne Decroux'nun, öğrencilerini kendi düzeninden farklı sahne biçimlerine sıkı sıkıya kapalı tutması, bu yüzden tipik bir davranıştır. Doğulu ustalar gibi Decroux için de bu, bağnazlık ya da hoşgörüsüzlük anlamına gelmez. Oyuncunun çalışmasının temel çıkış noktalarının, yalnız kalma pahasına da olsa, en değerli mülkiyet olarak savunulması gerektiğinin bilincinde olmak anlamına gelir. Aksi halde çelişkiler tarafından onarılmaz biçimde bozulup yok edilebilirler.

Yalnız kalmanın tehlikesi, saflığın bedeli olarak kısırlıkla baş başa kalmaktır. Öğrencilerini güçlülük adına görecelikten uzak bir kurallar kalesine tutsak ederek onları kıyaslamanın yararlarından yoksun bırakan ustalar, gerçi sanatlarının niteliğini korumasına korurlar, ama geleceğini tehlikeye atarlar

Bununla birlikte bir tiyatro, başka tiyatroların deneyimlerine açık olabilir. Farklı gösterim yaratma yollarını birbiriyle karıştırmak için değil, ortak temel ilkelere ulaşmak ve bunları kendi deneyimleri üzerinden aktarabilmek için bunu yapabilir. Bu durumda çok çeşitliliğe açık olmak demek, çelişkiler ve dil karmaşası içine düşmek demek değildir. Hem kısırcasına yalnız kalma sakıncası atlatılmış olur, hem de her ne pahasına olursa olsun açılmaktan ötürü müstehcenliğe doğru çözülmekten korunulur. Soyut ve kuramsal biçimde bile olsa, ortak eğitsel bir temel olasılığı üzerinde durmak, aslında ortak bir tiyatro yapma yöntemi üzerinde durmak demek değildir. Decroux şöyle yazmıştı: "Sanatlar birbirlerine ilkeleri yüzünden benzer, yapıtları yüzünden değil." Buna ben de ek olarak tiyatrolar da öyledir, diyebilirim. İlkeleri yüzünden birbirlerine benzerler, gösterimleri yüzünden değil.

Tiyatro antropolojisi bu ilkeleri incelemeyi amaç edinir. Kullanımlarıyla ilgilenir, yoksa nasıl olup da birbirlerine benzediklerinin derin, varsayımsal nedenleriyle değil. Bu ilkeleri bu yolla incelemenin hem Batılı hem de Doğulu oyunculara, yani hem kodlanmış bir geleneğe sahip olanlara hem de bundan yoksun olanlara yararı olacaktır.

Lokadharmi ve Natyadharmi

"İnsan davranışını açıklayan iki sözcüğümüz var." dedi Hintli dansçı. "Biri, *Lokadharmi*, kişinin günlük yaşam (loka) içerisindeki davranışı demektir. Öteki, *natyadharmi*, dans (*natya*) içindeki davranışı için kullanılır."



7. Etienne Decroux (1898-1991), modern mim sanatının kurucusu.

Son yıllarda farklı gösterim biçimlerinin kimi ustalarını ziyaret ettim. Kimileriyle de uzunca süre birlikte çalıştım. Araştırmamın amacı, farklı geleneklerin özelliklerini incelemek ya da sanatlarını başkalarından ayıran şeyin ne olduğunu bulmak değildi. Ortaklıklarını incelemekti. Neredeyse herkesten kopuk bir biçimde başlayan araştırmam, yavaş yavaş bilim adamlarını, Batı ve Asya tiyatrosu uzmanlarını ve çeşitli geleneklerden sanatçıları içine alan bir ekip araştırmasına dönüştü. Onlara teşekkür borçluyum. İşbirlikleri sayesinde "sır"larını ve mesleklerinin mahremiyetini ortaya sermek adına suskunluğun engellerini kıran bir cömertlik biçimi geliştirdiler. Bu öylesine bir cömertlikti ki, zaman zaman kendilerini yeni bir şey araştırmaya zorlayan bir çalışma durumuna soktuklarında hesaplı bir iddiaya dönüşüyor ve umulmadık bir deneme merakını su yüzüne çıkartıyordu.

Kimi Doğulu ve Batılı aktörde öyle bir sahne varlığı niteliği vardır ki seyirci derhal etkilenir ve pür dikkat kesilir. Bu oyuncular donuk, teknik bir gösteri sunduklarında bile bu vardır. Ben uzun süre bunun oyuncuda yılların çalışma ve deneyimleriyle elde edilen özel bir güç, özel bir teknikten ileri geldiğini düşündüm. Oysa bizim teknik dediğimiz şey, gerçekte bedenin özel bir kullanımından ibarettir



8-10. Lokadharmi: (solda) Hintli bir kadının tuvaleti sırasındaki gündelik davranışı (İS. 11. yüzyıldan bir resim); (ortada) Natyadharmi: Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi'nin gündelik-dışı davranışı ve (sağda) bir *onnagata*'nın (Japon Kabuki tiyatrosunda kadın rolleri oynayan bir oyuncu) yine aynı biçimde ayna sahnesindeki gündelik-dışı davranışı.

Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanışımız, gösterimdeki kullanışımızdan özde farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur. Kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunların hepsini "doğal" olduğuna inandığımız, kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız. Değişik kültürler değişik beden teknikleri belirlerler. Yürürken ayakkabı giyecek miyiz, giymeyecek miyiz; bir ağırlığı ellerimizin arasında mı, kafamızın üzerinde mi taşıyacağız; burnumuzla mı, dudaklarımızla mı öpüşeceğiz? Oyuncunun sahne yaşamı ya da *bios*'unu yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenin gündelik tekniklerinin karşısındaki gündelik-dışı olanları kavramaktır. Gündelik koşullanmaları pek ciddi saymayan teknikler, gösterim durumunda gündelik tekniklerin yerini alır. Oyuncular bu gündelik-dışı tekniklerden yararlanır.

Batı'da gündelik ve gündelik-dışı beden tekniklerini birbirinden ayıran uzaklık ne açık seçiktir ne de bilinçli olarak uygulanır. Oysa Hindistan'da bu iki teknik arasındaki fark ortadadır. Adları bile vardır: *Lokadharmi* ve *natyadharmi*. Gündelik teknikler genellikle en az çaba ilkesini izler. Yani en düşük enerjiyle en büyük sonucu almaya dönüktür. Odin Tiyatrosu ile birlikte Japonya'dayken seyircilerin gösteri sonunda oyunculara teşekkür etmek için söyledikleri "Otsukaresama" deyimini çok merak etmiştim. Aktörler için kullanılan bu sözcük, "yoruldunuz" anlamına geliyordu. Seyircinin ilgisini toplayan ve ona ulaşan oyuncular yorulur, çünkü enerjilerini kendilerine saklamamışlardır. Bu yüzden onlara teşekkür edilir.

Ama aşırılık ya da enerji savurganlığı sözleri, oyuncunun "yaşam"ından, sahne *bios*'undan algıladığımız gücü yeterince açıklamaz. Bir aktörün yaşamıyla bir akrobatın canlılığı arasındaki fark bellidir. Pekin Operası'ndaki bazı büyük ustalık anları ile oyuncunun yaşamı ve başka dans ve tiyatro biçimleri arasındaki fark da açıktır. Akrobatlar ve dansçılar bize "başka bir beden" gösterir. Gündelik tekniklerden çok farklı, onlarla ilişkiyi yitirecek kadar farklı teknikler ortaya koyarlar. Artık bu bir gündelik-dışı teknikler sorunu değildir, bütünüyle "başka teknikler" sorunudur. Artık gündelik tekniğin yarattığı uzaklığın gerilimi, diyalektik ilişkisi yoktur. Artık sadece bir ustanın bedeninin erişilmezliği vardır.

Gündelik beden tekniklerinin amacı, iletişimdir. Ustalık teknikleri ise şaşırtmayı, hayranlık uyandırmayı ve bedeni dönüştürmeyi amaçlar. Öte yandan gündelik-dışı tekniklerin amacı, tam tersine, bilgi vermektir, bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmektir. Gündelik-dışı teknikleri salt bedeni dönüştüren başka tekniklerden ayıran temel fark işte budur.

Eylem içinde denge

Sahne varlığının belli bir niteliğinin gözlemi, gündelik teknikler, ustalık teknikleri ve gündelik-dışı teknikler arasında bir ayırım yapmamıza yol açtı. Oyuncuyu ilgilendiren, bu sonunculardır. Herhangi bir şey betimlenmeden ya da anlatıma girmeden önce oyuncunun yaşamını belirleyen bunlardır. Bunu kabul etmek bir Batılı için kolay değildir. Oyuncunun sanatında, onun, hem herhangi bir şeyi betimlemez ya da bir anlam taşımazken hem de canlı ve varlık gösterir olduğu bir düzey nasıl mümkün olabilir? Bu güçlü biçimde sahne varlığı taşırken hiçbir şeyi betimlemez olma durumu, oyuncu için bir oksimoron, yani kendi tanımı içinde karşıtlık içeren bir durumdur. Moriaki Watanabe oyuncunun salt varlığının oksimoronunu şu biçimde tanımlıyor: "Oyuncuların kendi yokluklarını betimleme hali." Bu bir mantık oyunu gibi görünebilir ama aslında Japon tiyatrosunun temel bir yönüdür.



11. Ustalık Teknikleri: Pekin Operası'ndan akrobat oyuncular.

Bir oyuncunun "enerji"sinden söz etmek demek, binbir yanlış anlamaya açık bir deyim kullanmak demektir. "Enerji" sözcüğüne pek çok somut anlam veririz. Etimolojik bakımdan enerji, çalışır olmak, iş başında olmak demektir. O zaman oyuncunun bedeni nasıl oluyor da anlatım öncesi bir düzeyde çalışır halde oluyor? "Enerji" yerine başka hangi sözcükler geçerli olabilir?

Doğulu oyuncunun ilkelerini kendi dilimize çevirirken enerji, yaşam, güç ve ruh gibi sözcükleri gereksiniyoruz, bunlar, Japoncada *ki-ai*, *kikoro*, *io-in*, *koshi*, Balicede *taksu*, *virasa*, *bayu*, *chikara*, Çincede *shun*, *toeng*, *kung-fu* ve Sanskritte *prana* ile *shakti* gibi sözcükleri karşılıyor. Oyuncunun yaşam ilkelerinin pratik anlamları özensizce çevrilmiş karmaşık deyimler yüzünden bulanıklaşıp anlaşılmaz oluyor.

Geriye doğru yol alarak ilerlemeye çalıştım. Doğu tiyatrosunun belli ustalarına çalışmalarında kullandıkları dilde bizim enerji deyimimize karşılık olacak sözcükler bulunup bulunmadığını sordum. Kabuki aktörü Sawamura Sojuro, "Çalışırken doğru enerjiye sahip olup olmadığını belirtmek için bir aktörün *koshi*'sinin bulunup bulunmadığından söz ederiz," dedi. Japoncada *koshi* soyut bir kavram değildir, bedenin çok belirli bir bölgesidir, kalçalarıdır. *Koshi*'si var ya da yok demek kalçası var ya da yok demektir. Peki kalçası olmamak ne demek?

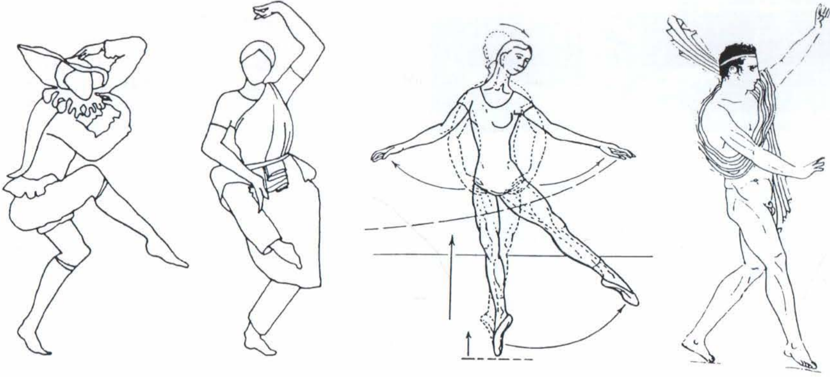
Gündelik beden tekniklerini kullanarak yürürken kalçalar bacakları izler. Kabuki ve No oyuncularının gün-

Watanabe No, Kyogen ve Kabuki'de öteki iki olasılık arasında (ya gerçek bir kimliği ya da yapıntı bir kimliği betimler olan) bir ara karakter bulunduğuna dikkat çekiyor. Bu *Waki*'dir, No'daki kendi olmayan kişiliğini betimleyen yardımcı oyuncu. Kendini anlatmak için değil, ifade etmeme yeteneğine dikkat çekmek için kullandığı karmaşık bir gündelik-dışı teknikten yararlanır. Bu yadsıma No'nun final anlarında da bulunur. Esas kişi, *–shite–* ortadan yok olur. Karakterinden yoksun kalmış aktör bu durumda gündelik kimliğine geri dönmez, izleyici karşısında herhangi bir şeyi ifade etmeye çalışmaksızın, ifade anlarındaki aynı enerjiyle geri çekilir. Kara giysiler içinde Kabuki ve No'nun baş aktörüne yardımcı olan adamlar, yani *kokken*'den de "yok olma halinde oynamaları" istenir. Onların hiçbir şeyi anlatmayan ya da betimlemeyen varlıkları öylesine doğrudan aktörün yaşam ve enerji kaynaklarından çıkmaktadır ki, bilirkişiler *kokken* olmanın aktör olmaktan daha güç olduğunu söyler.

Bu örnekler gündelik-dışı beden tekniklerinin oyuncunun enerjisinin saf bir halinden yararlanan bir düzeyin yani anlatım öncesi düzeyin, var olduğunu gösterir. Klasik Japon tiyatrosunda bu düzey kimi zaman açıkça gösterilir, kimi zaman da saklanır. Bununla birlikte her oyuncuda hep vardır ve sahne yaşamının ya da *bios*'unun en temelinde yatar.



12. Japon No oyuncusu: beden yapıntı, ama karakter değil.



13. Dengenin yer değiştirmesi: İtalyan Commedia dell'Arte oyuncusu, Hintli Odissi dansçısı, klasik bale dansçısı; antik Yunan'da, Dionysos onuruna bir tören alayındaki dansçı.

delik-dışı tekniklerinde bunun aksine kalçalar sabit kalır. Yürürken kalçaları kilitlemek için hafifçe dizleri bükmek ve böylece aşağı doğru basan gövdeyi tek birim halinde kullanabilmek üzere omurgayı harekete dahil etmek gerekir. Bu yolla bedenin üst ve alt bölümlerinde iki farklı gerilim yaratılmış olur. Bu gerilimler bedeni yeni bir denge noktası bulmaya zorlar. Bu biçimsel bir seçim değil, aktörün yaşamını oluşturmanın bir yoludur. Sonra ikincil olarak belirli biçemsel bir özelliğe dönüşür.

Oyuncunun yaşamı gerçekte dengenin yer değiştirmesi üzerine kuruludur. Dik durduğumuzda, öyle görünsek bile hiçbir zaman hareketsiz değilizdir, ağırlığımızın yerini pek çok ufak kıpırtıyla değiştiririz. Bir dizi sürekli düzeltmeyle ağırlığımızı önce ayak parmaklarımıza sonra topuklarımıza, ayaklarımızın bir sağ bir sol yanına oynatırız. En mutlak hareketsizlik içinde bile fizyolojik durumumuza, yaşımıza, mesleğimize göre bazen yoğunlaşarak, bazen genişleyerek zaman zaman da az ya da çok denetlenerek bu en ufak hareketlerden yaparız. Profesyonel oyuncularla deneyler yapılmıştır. Koşarken, düşerken ya da tırmanırken bir ağırlık taşıdıklarını hayal etmeleri istendiğinde bu hayal etmenin dengelerinde derhal bir değişmeye yol açtığı saptandı. Aynı işi yapmaları istenen oyuncu olmayan birinin bedeninde hiçbir denge değişimi olmaz, çünkü oyuncu olmayan biri için hayal gücü salt zihinsel bir alıştırma olarak kalır.

Bütün bunlar bizi denge ve zihinsel süreçler ile kas gerilimleri arasındaki ilişkiler hakkında oldukça bilgilendirir. Ama oyuncu üzerine yeni bir şey söylemez. Gerçekte oyuncuların kendi sahne varlıklarını denetlemeye ve zihinsel imgelerini fiziksel ve sessel eylemlere dönüştürmeye alışık olduklarını söylemek, en basitinden oyuncu oyuncudur demek oluyor. Ama denge deneylerinde ortaya çıkan çok ufak hareket dizileri bizi başka bir yöne doğru çeker. Bu ufak hareketler, bedenin gündelik tekniklerinin derinliğinde saklı bir çeşit çekirdek olup oyuncunun sahne varlığının gücünü artırmak üzere biçimlendirilebilir ve büyütülebilir. Böylelikle gündelik-dışı tekniğin temeli olur.

Bir Marcel Marceau gösterimi izlemiş olan herhangi biri, bir an için de olsa durup Marceau'nun numaraları arasında bir sonraki parçanın başlığının yazılı olduğu bir kartı tutarak sahnede tek başına beliren pantomimcinin garip yazgısı üzerine mutlaka düşünmüştür. Evet, pantomim sözsüz bir biçimdir denebilir ve sessizliği bozmamak uğruna başlıklar bile sözsüz olarak verilmelidir. Ama neden bir pantomimci, bir oyuncu ilan tahtası gibi kullanılsın? Bu, onun umutsuz bir durumda tutsak olduğu ve hiçbir şey yapamadığı anlamına gelmez mi? Marceau'nun başlık kartlarını yıllarca sunan Pierre Verry, bir gün sahnede göründüğü kısa an içinde hiçbir şey yapmadığı –ve yapamadığı– sırada en yüksek derecede sahne varlığını elde etmek için nasıl çabaladığını anlatmıştı. Bunu başarmanın tek yolunun kartı tutma duruşunu mümkün olduğunca güçlü, mümkün olduğunca canlı kılmak olduğunu söylüyordu. Sahnedeki birkaç saniyesi içinde bu sonuca ulaşmak için uzun bir süre "tehlikeli denge"sini bulmak için dikkatini yoğunlaştırması gerekiyordu. Hareketsizliği, durağan değil dinamik bir hareketsizlik oluyordu. Üzerinde çalışabileceği herhangi bir şeyi olmadığından Verry'nin kendini en özlü olana indirgemesi gerekiyordu. En özlü olanın denge değişimi olduğunu bulmuştu.

Çeşitli Doğu tiyatrosu biçimlerinin temel beden duruşları da benzer biçimde dengenin bilinçli ve denetimli bir çarpıtılmasının örnekleridir. Çeşitli Doğulu geleneklerin oyuncuları bacaklar ile dizlerin duruşlarını ve ayakların yere basışını değiştirerek ya da bir ayak ile öteki arasındaki uzaklığı azaltarak bedenin temelini indirgeyip dengeyi




14-15. Etienne Decroux: "Mim bir çalışma portresidir".

tehlikeli hale getirir. Sanjukta Panigrahi, "tüm dans tekniği bedeni dikey olarak iki eşit yarıya bölmek ve ağırlığı eşitsiz biçimde bir bir yarıya bir öteki yarıya yerleştirmek üzerine kuruludur," der. Yani dans, hareketsiz kalmak için kullandığımız ve denge ölçümünde uzmanlaşan laboratuvarların karmaşık çizelgelerle açıkladığı ağırlığın o sürekli çok ufak yer değiştirmelerini bir büyüteç altına yerleştirilmişçesine büyütür. Tüm gösterim biçimlerinin temel ilkelerinde açığa çıkarılan, bu *denge dansı*'dır.

Karşıtlıkların dansı

Okur, oyuncu ve dansçı sözcüklerini pek ayırım yapmadan kullanmama şaşırmamalı. Bunun gibi Doğu'dan Batı' ya ve tam tersi yönde belli bir kayıtsızlıkla geçişim de yadırganmamalı. İzini sürdüğümüz yaşam ilkeleri, tiyatro, dans ya da pantomim olarak tanımladıklarımızın aralarındaki ayırımla kısıtlı değildir. Eleştirmenlerin İngiliz oyuncusu Henry Irving'in özel yürüyüşünü tanımlamak için kullandıkları iğreti imgelere burun kıvıran Gordon Craig, "Irving sahnede yürümezdi, dans ederdi," demişti. Tiyatrodan dansa aynı aktarım, Meyerhold'un araştırmalarını aşağılamak üzere olumsuz anlamda kullanılmıştır. Onun Don Juan yapımını izledikten sonra bazı eleştirmenler yaptıklarının gerçek tiyatro olmayıp bale olduğunu yazmıştı.

Kültürümüze özgü olan dans ile tiyatro arasında ayırım yapma eğilimi, aktörü sürekli bedeni yok saymaya, dansçıyı ise virtüözlüğe doğru itme riskini taşıyan gelenek yoksunu bir boşluğu, derin bir yarayı ortaya koyar. Doğulu bir oyuncuya bu ayırım saçma gelir. Başka tarihsel dönemlerde Avrupalı oyunculara, örneğin 16. yüzyılda bir soytarıya ya da komedi sanatçısına da saçma gelirdi. Bir No ya da Kabuki aktörüne "enerji" sözcüğünü kendi çalışma diline nasıl çevireceğini sorabiliriz. Ama dans ile tiyatro arasındaki farkı açıklamasını isteyecek olsak şaşkınlık içinde başını sallar.

Kabuki oyuncusu Sawamura Sojuro, "'enerji' *koshi* olarak çevrilebilir," dedi. No oyuncusu Hideo Kanze de "Babam hiç 'daha çok *koshi* kullanmalısın' demedi ama bunun ne demek olduğunu kalçalarımı tutup beni geri çekerek yürüterek öğretti," dedi. Babasının tutuş direncini yenmek için üst bedenini hafifçe öne eğmek, normal adım atmak yerine ayaklarını yere basarak öne kaydırmak zorunda kalıyordu. Sonuç, No'nun temel yürüyüşü oluyordu. Koshi gibi enerji de dengenin basit ve mekanik bir değişiminin değil, karşıt güçler arasındaki gerilimin sonucudur.

Kyogen oyuncusu Mannoja Nomura, Kita Okulu'ndan No oyuncularının "Oyuncu, tepesinde demirden bir çemberin asılı durup kendisini yukarı doğru çektiğini hayal etmeli. Ayaklarını yerde tutabilmek için bu çekime karşı koymalı," dediklerini anımsıyor. Bu karşıt gerilimi tanımlayan Japonca deyim *hippari hai*'dir. Bu, "Bir şeyi ya da bir kişiyi, o aynını yaparken kendine doğru çekmek" anlamına gelir. *Hippari hai* bir oyuncunun bedeninin üst ve alt kısımları arasında, aynı zamanda ön ve arkası arasında bulunur. *Hippari hai* aktörlerle müzisyenler arasında da vardır. Bu müzisyenler aslında teksesli olarak değil birbirinden uzaklaşarak, karşılıklı olarak birbirini şaşırtarak, birbirinin temposunu keserek ama teması, onları karşıtlık içinde tutan özel bağı yitirecek kadar uzaklaşmadan çalarlar.

Bu kavramı genişleterek gündelik-dışı tekniklerin bu anlamda gündelik tekniklerle bir hippari hai ilişkisi vardır diyebiliriz. Gerçekte gündelik- dışı teknikler gündelik tekniklerden farklı olmalarına karşın birbirlerinden ayrılmaksızın ve yalıtılmaksızın aralarındaki gerilimi koruduklarını gördük. Oyuncunun bedeni, yaşamını izleyiciye karşıt güçler arasındaki bir gerilim aracılığıyla açıklar. Bu, karşıtlık ilkesidir. Aynı zamanda apaçık biçimde Batılı oyuncunun deneyiminin parçası olan bu ilkeye dayana









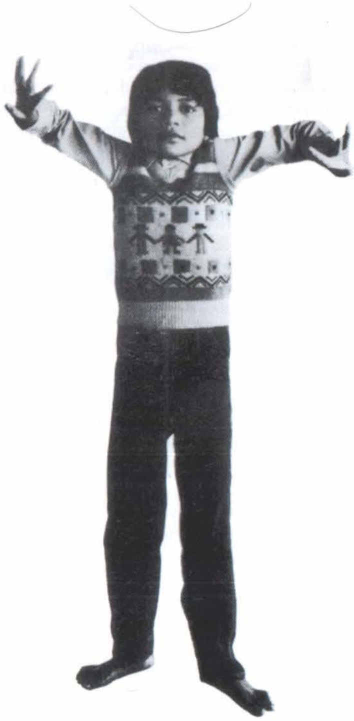


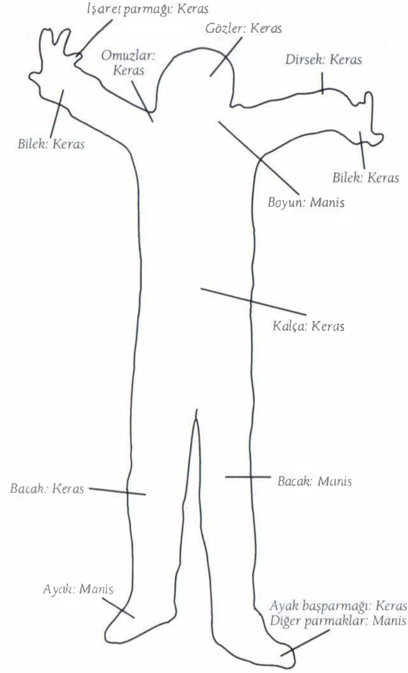
16-20. Karşıtlıkların dansı: (sol üstte) Henry Irving (1838-1905), Shakespeare'in 8.Henry'sinde Kardinal Wolsey rolünde; (sol altta) V.E. Meyerhold (1874-1939), F. Shentan'ın Akrobatlar'ında; (orta üstte) Buyo oyuncusu, Kanichi Hanayagi, Yashima'da, Bielefeld ISTA 2000; (orta altta) Tom Leabhart, Küçük Bir Şey'de, Bilefeld ISTA 2000; (sağ üstte) Kabuki oyuncusu, Ichikawa Danjuro I (1660-1704).

rak Doğu' nun kodlanmış gelenekleri çeşitli kompozisyon sistemleri kurmuşlardır.

Pekin Operası'nda oyuncunun tüm hareket tasarımı her hareketin sonunda hangi yöne doğru gerçekleşecekse ona tam karşıt yönde başlaması gerektiği ilkesi üzerine kuruludur. Bali dansının tüm biçimleri *keras* ile *manis* arasında bir dizi karşıtlığın bir araya getirilmesiyle kurulur. *Keras* güçlü, sert, şiddetli demektir. *Manis* narin, yumuşak, tatlı demektir. *Keras* ile *manis* bir danstaki ve aynı gösterimdeki ardarda gelen hareketlerdeki bedenin değişik bölümlerinin çeşitli hareket ve duruşlarına uyarlanabilir. Bu ilişki Batılı gözlere son derece stilize görünebilen temel Bali dansı duruşlarında açıkça görülür. Her durumda bedenin *keras* duruşundaki bölümleriyle *manis* duruşundaki bölümleri arasındaki tutarlı gidiş gelişin sonucudur.

Karşıtlıkların dansı oyuncunun yaşamını birçok düzeyde belirler. Oyuncular bu dansı ararken yön bulmak için bir tür pusula kullanır. Bu, rahatsızlıktır. Decroux, "Pantomim rahatsızlık içinde rahatlıktır," der. Tüm geleneklerin ustalarının benzer genel doğruları vardır. Japon Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın ustası ona bir duruşun doğru uygulandığının, o duruşun can acıtmasından anlaşılacağını söylemişti. Gülümseyerek şunu eklemişti: "Ama can acıtması mutlaka doğru olduğu anlamına gelmez." Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi, Pekin Operası'nın ustaları, klasik bale ya da Bali dansı, hepsi aynı düşünceyi yineler. Rahatsızlık bu durumda bir denetim aracı, oyuncuların kendilerini eylem halindeyken gözlemelerine izin veren bir tür radar olur. Gözlerle değil, gündelik-dışı, alışık olunmayan gerilimlerin bedende çalışmakta olduğunu olumlayan bir dizi fiziksel algı aracılığıyla bunu yaparlar.



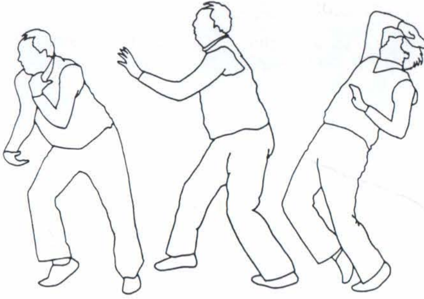


21-22. Keras ile manis (sert ve yumuşak) ilkeler. I Made Pasek Tempo'nun küçük kızı Jas'ın gösterdiği bir Bali dans duruşunda.

Balili usta I Made Pasek Tempo'ya, ona göre bir aktör ya da dansçının en önde gelen yeteneğinin ne olduğunu sorduğumda yanıtı *tahan*'dı yani "direnme, katlanma yetisi." Aynı kavram Çin tiyatrosunda da bulunur. Aktörlerin kendi sanatlarında usta olmaları anlamına *kung-fu* sahibi oldukları söylenir. Bu da "sıkı tutmak, karşı koymak yeteneği" anlamına gelir. Batı'da bizler aynı şeyi söylemek için "enerji," sözcüğünü kullanırız, "çalışmada sebatlı olmak, katlanmak" için. Ama yine bu sözcük bir kapana dönüşebilir.

Batılı oyuncular enerjik olmayı istediklerinde, tüm enerjilerini kullanmak istediklerinde, çoğunlukla uzam içinde büyük canlılıkla hareket etmeye başlarlar. Büyük hızla ve kas gücüyle büyük hareketler yaparlar. Bu çaba ağır işçilik ve yorgunlukla bağlantılıdır. Doğulu oyuncular (ya da Doğu'nun büyük oyuncuları) neredeyse hiç kıpırdamadan daha da yorulabilir. Onların yorulma nedenleri aşırı canlılık ya da büyük hareketler yapmaktan kaynaklanmaz, karşıtlıkların oyunundan kaynaklanır. Beden enerji yüklü olur, çünkü içinde, yavaş hareketlerde ya da görünürde hareketsizlik halinde bile bedeni canlı, güçlü bir biçimde var eden bir dizi potansiyel farklılıkları kurulmuştur. Karşıtlıkların dansı, beden ile *birlikte* dans etmeden önce bedenin *içinde* dans eder. Oyuncunun yaşamının bu ilkesini anlamak önemlidir. Enerji mutlaka uzam içinde hareket demek değildir.

Lokadharmi'de bir kol ya da bacağı ya da bir elin parmağını uzatma ya da geri çekme eylemlerine yaşam veren güçler, değişik beden teknikleri, teker teker harekete geçer. *Natyadharmi*'de gündelik-dışı tekniklerde iki karşıt güç (uzanma ve çekilme) aynı anda hareket halindedir, yani kollar, bacaklar, parmaklar, omurga, boyun, bedenin bütün bu bölümleri sanki onları eğilmeye zorlayan bir güce karşı koyuyormuşcasına uzanır ve tam tersi de olur. Katsuko Azuma örneğin –hem Buyo dansı hem de No'ya özgü olarak– üst bedenin hafifçe büküldüğü, kolların ise yumuşak bir eğri çizerek öne doğru uzandığı hareketle hangi güçlerin çalışmakta olduğunu açıklar. Gözlenenin aksi yönünde uygulanmakta olan güçler üzerine konuşur. Onun söylediğine göre kollar eğri çizercesine uzanmıyor, daha çok kare biçimli koca bir kutuyu göğüse doğru çekiyor gibidirler. Bu yolla, bedenden uzaklaşıyormuş gibi görünen kollar aslında



23. İtalyan aktör Dario Fo'nun sentez dizisi: aşırı karşıtlıklar gerili-minde durağan anlar.

bedene doğru itilmektedir, aynen üst gövdenin içe doğru itildiğinde bu dirence karşı koyup öne eğilmesi gibi.

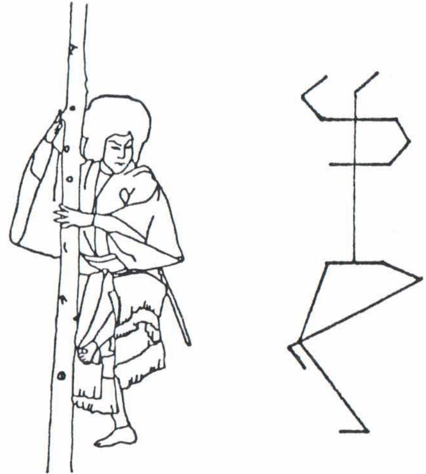
Elemenin değeri

Bedendeki karşıtlıklar dansının ortaya çıkarttığı ilke –tüm dış görünüşe karşın– eleme yoluyla işleyen bir ilkedir. Eylemler bağlamlarından yalıtılır ve bu sayede ortaya çıkarlar. Dans içine örülmüş hareketler gündelik hareketlerden çok daha karmaşık gibidir. Gerçekte, basitleştirmenin ürünüdürler. Bedenin yaşamını yöneten karşıtlıkların kendilerini en basit düzeyde ortaya koyduğu anlardan bir araya gelmişlerdir. Bu oluşur, çünkü sayısı iyi belirlenmiş bazı güçler, yani karşıtlıklar bir arada ya da ardarda gelecek biçimde yalıtılıp, büyütülüp toplanmıştır. Bir kez daha yineleyelim, bu, bedenin ekonomik olmayan bir kullanımıdır, çünkü gündelik teknikler daha sonradan zaman ve enerji bakımından tutumluluk sağlayan çeşitli süreçleri talep etme eğilimindedir. Decroux, pantomimin "bedenin çizdiği bir çalışma portresi" olduğunu yazarken söylediklerinin başka gelenekler için de geçerli olduğu düşünülebilir. Bu bedensel "çalışma portresi" bu durumu gizli tutanların yaşamları üzerinde egemen olan ilkelerden biridir. Örneğin ağırlıklarını ve harcadıkları çabayı hafiflik ve kolaylık imgesi arkasına gizleyen klasik bale dansçıları gibi. Karşıtlık enerjinin özü olduğundan karşıtlıklar ilkesi, basitleştirme ilkesiyle bağlantılıdır. Bu durumda basitleştirme, belli bazı öğeleri, başka öğeleri öne çıkartmak amacıyla elemek anlamına gelir. O zaman bu öteki öğeler önemli görünür.

Hareketleri, gündelik hareketlerden olabildiğince uzak olan dansçının yaşamını ayakta tutan ilkeler, gündelik olarak kullanılan hareketlere yakın hareketleri olan aktörün yaşamını da güçlendirebilir. Aktörler gerçekte yalnızca çalışmalarının özünü, *bios*'larını temel karşıtlıklar üzerinden ortaya çıkarmak amacıyla bedenin gündelik kullanımının karmaşıklığını elemekle kalmayabilir, eylemi uzamda genişletmeyi bile eleyebilirler. Dario Fo bir aktörün hareket gücünün bireşim sonucu ortaya çıktığını açıklar, yani ya dar uzam içinde büyük miktarda enerji kullanan bir eylemin yoğunlaşması ya da gereksiz sayılan öğeleri eleyerek sadece eylem için gerekli öğelerin yaratılmasıdır. Hintli bir oyuncu gibi Decroux da bedeni temelde üst bedenle sınırlı sayar. Kol ve bacakların hareketlerinin aksesuar ya da anekdot hareketler olduğunu düşünür, onları ancak üst bedenden kaynaklandıklarında bedene aitmiş gibi görür.

İçindeki eylemin kısıtlı bir yer tuttuğu bu süreçten bir enerji emilim süreci olarak söz edebiliriz. Bu, karşıtlıkların büyütülmesinden gelişir ve gösterim uygulamasına yararlı olabilecek "yinelenen ilkeler"in keşfi için yepyeni ve bambaşka bir yol gösterir. Eyleme doğru iten bir güç ile geri tutan bir başka güç arasındaki karşıtlık –No ile Kabuki oyuncularının kullandığı gibi– uzam içindeki enerji ile zaman içindeki enerji arasındaki karşıtlığı yaratan bir dizi kurala dönüşür. Bu kurallardan birine göre aktörün enerjisinin onda yedisi zaman içinde ve ancak onda üçü uzam içinde kullanılmalıdır. Aktörler aynı zamanda der ki sanki eylem, hareketin uzam içinde bittiği yerde bitmeyip zaman içinde sürmekte gibidir.

No ile Kabuki'de *tameru* diye bir deyim kullanılır. Çinlilerin resim alfabesinde bu, "toplamak" anlamına gelen bir ideogram ile, Japoncada ise bir bambu kamışı gibi hem esnek hem de dirençli olan bir şeyi "bukmek" anlamına gelen bir ideogram ile anlatılır. *Tameru* geri tutmak, geri çekmek eylemini tanımlar. *Tame*, yani enerjiyi içeride tutmak, çok daha büyük bir eylemi gerçekleştirmek için gereken enerjiyi uzamda kısıtlı bir eyleme yedirmek yeteneği de *tameru*'dan gelir. Bu beceri, bir oyuncunun



24. Japon Kabuki oyuncusu ile duruşunun temel çizgilerin yarattığı ikebana.



25. Dalgalar: Soghetsu okulundan ikebana.

genel yeteneğini tanımlamanın yolu olur. Bir oyuncunun yeterli sahne varlığı gösterip gösteremediğini belirtmek için ustası ona *tame*'si olup olmadığını söyler.

Bütün bunlar oyunculuk sanatının fazlasıyla karmaşık ve aşırı bir kodlaması gibi görünebilir. Gerçekte pek çok gelenekte ortak varlık gösteren bir deneyimden kaynaklanır. Bu da çok daha geniş çaplı, ağırlıklı bir eylemi başarmak için kullanılan enerjinin aynısının kısıtlı hareketler icine sıkıştırılmasıdır. Örneğin bir sigara yakma eylemi içine tüm bedeni dahil etmek, ufacık bir kibriti değil de ağır bir kutuyu kaldırıyormuş gibi davranmak ya da ısınmak için kullanılacak aynı güçle çeneyi açıp kapamak ve ağzı hafif aralık bırakmak gibi. Bu yöntemle çalışmak, hareketsiz haldeyken bile oyuncunun tüm bedenini canlandıran bir enerji niteliğini açığa çıkartır.

Birçok ünlü oyuncu büyük olasılıkla bu nedenle "sahne işi" denilen anlardan en unutulmaz sahnelerini oluşturmuştur. Bu oyuncular oynamayı bırakıp başka oyuncular ana eylemi geliştirmekteyken kenara çekildiklerinde kendi uygulayamadıkları eylemlerin gücünü, neredeyse algılanamaz hareketlerle içlerine çekmeyi başarır. İşte bu durumlarda *bios*'ları özel bir güçle ortaya çıkar ve seyircinin belleğinde izini bırakır. "Sahne işi" sadece Batı geleneğine ait değildir. Kabuki oyuncusu Kameko Kichiwaemon 17. yüzyılda oyunculuk sanatı üzerine *Kulaklarda Toz* başlıklı bir yapıt kaleme almıştı. Bazı gösterimlerin belli anlarında tek bir oyuncu dans etmekte, ötekiler seyirciye sırtlarını dönerek rahat durmaktadır, der. "Ben rahatlamam, tüm dansı kafamda yaşarım," diye yazar. "Öyle yapmazsam, sırtımın görüntüsü seyirciye ilginç gelmez," der.

Elemenin tiyatral erdemi sadece, kendini tanımlanmamış eylemsizliğe bırakmak değildir. Eleme, sahne üzerinde ve oyuncu açısmdan gerçek tiyatro yaşamını ayırt ettiren şeyi, aşırı anlatımsallık ve canlılıkla sağa sola saçmak yerine elde tutmak anlamına gelir. Elemenin güzelliği aslında dolaylı eylemin, asgari etkinlikle ortaya konan azami yoğunluktaki yaşamın güzelliğidir. Bir kez daha söyleyelim; bu, oyunculuk sanatının anlatım öncesi düzeyinin bile ötesine geçen bir karşıtlıklar oyunudur.

İntermezzo: Ara oyun

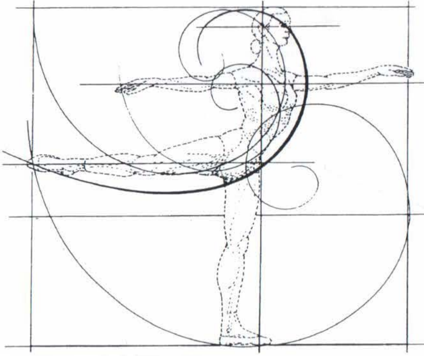
Buraya kadar tanımlamış olduğum oyunculuk sanatı ilkelerinin bizi Batı'da bildiğimiz ve uyguladığımız tiyatro ile danstan fazla uzaklaştırıp uzaklaştırmadığını sorabiliriz. Bu ilkeler gerçekten gösterim uygulaması açısından yararlı "iyi öneriler" mi? Oyuncunun sanatının anlatım öncesi düzeyine dikkat çekmek Batılı oyuncunun gerçek sorunlarını görmezden gelmek anlamına mı geliyor? Anlatım öncesi düzey belki sadece yüksek ölçüde kodlanmış tiyatro kültürlerinde mi doğrulanabiliyor? Batı geleneğinin önde gelen özelliği yoksa belki kodlanma yoksunluğu ile bireysel anlatım arayışı değil mi? Bunlar kuşkusuz bağlayıcı sorular ama acil yanıtlar istemek yerine bizi biraz durup dinlenmeye çağırıyor.

Gelin çiçeklerden söz edelim.

Birkaç çiçeği bir vazoya yerleştirdiğimizde bunu onların güzelliğini sergilemek için ya da onların tadını çıkartmak için yaparız. Onlara çok gizli anlamlar da yükleyebiliriz, anne babaya ya da dine saygı, sevgi, onurlandırma gibi. Ama ne kadar güzel olursa olsunlar çiçeklerin bir kusuru vardır. Kendi bağlamlarının dışına çıkarıldıklarında yalnızca kendilerini betimlemeyi sürdürürler. Decroux'nun sözünü ettiği aktör gibidirler. Sadece bir adama benzemeye mahküm bir adam, bir bedeni taklit eden bir beden. Bu hoş olabilir. Ama bir şeyin sanat olarak kabul edilmesi için sadece hoş olması yetmez. Decroux, sanat olarak kabul edilmesi için şeyin düşüncesi başka bir şey tarafından betimlenmeli, diye ekliyor. Vazo içindeki çiçekler ister istemez vazo içindeki çiçeklerdir. Bazen sanat yapıtlarının öznesidir ama hiçbir zaman kendileri sanat yapıtı değildir.

Kopartılmış çiçekleri bir başka şeyi betimlemek için kullandığımızı düşünelim. Bitkinin büyüme kavgasını, köklerinin gömülü olduğu topraktan gökyüzüne doğru uzanırken bir yandan giderek derinlere gömülmesini betimlediğimizi düşünelim. Bitki çiçek açar, büyür, gelişir ve ölürken zamanın geçişini betimlediğimizi hayal edelim. Eğer başarılı olursak, çiçekler, çiçeklerden başka bir şeyi betimleyecek ve sanat yapıtı olacaklar, yani biz bir *ikebana* yaratmış olacağız.

Ikebana ideogramı "çiçekleri yaşatmak" anlamına gelir. Çiçeklerin yaşamı kesintiye uğratılmış, engellenmiş olduğundan betimlenebilir. Yöntem aşikârdır. Herhangi bir şey normal yaşam koşullarından kopartılmıştır (onları vazoya basit bir düzenle yerleştirdiğimizde çiçekler bu durumdadır) bu normal koşulları yöneten kuralların yerini başkaları almıştır ve başka kurallara göre benzer biçimde yeniden yapılandırılmışlardır. Örneğin çiçekler zaman içinde eylemde bulunamaz, tomurcuklanışlarını ve soluşlarını zamansal olarak betimleyemezler ama zamanın geçişi bir uzam benzetmesiyle anlatılabilir. Tomurcuk halinde bir çiçek ile tam açmış bir başka çiçek yan yana getirilebilir, kıyaslanabilir. Dallarından biri yukarı öteki aşağı doğru büyüyen bir bitkinin gelişim yönüne dikkat çekilebili



26. Klasik baledeki temel duruşlardan biri olan arabeskin şematik çözümlemesi.

Bir güç onu yere bağlarken bir öteki yerden yukarı doğru itmektedir. Eğri bir çizgi biçiminde uzanan üçüncü bir dal ise iki karşıt gerilimin sonucu olan karmaşık gücü gösterebilir. İncelmiş estetik beğeniden kaynaklanır görünen bir kompozisyon, gerçekte bir olgunun çözümlenişi ile derin incelenmesinin sonucu ve zaman içinde etkin olan enerjinin uzam içinde uzanan çizgilere dönüşmesidir.

Bu dönüşüm, kompozisyonu yeni anlamlara doğru açar. Anlamlar, özgün olanlardan farklıdır. Yukarı doğru uzanan dal, gökyüzü ile bağlantılı olur, aşağı uzanan dal yer ile bağlantılıdır ve ortadaki dal bu iki karşıtlığın ortasındaki aracı olur. Gerçekliğin şematik bir çözümlenişi ve bu gerçekliğin onu betimleyen ilkeler uyarınca onu yeniden yaratmaksızın dönüşümü, felsefi akıl yürütmelere konu olur.

"Zihin, tomurcuk düşüncesini uzun uzadıya koruyamaz, çünkü böyle seçilmiş nesne şiddetli bir gelişime tabidir ve –bizim düşüncemize karşın– bir çiçek tomurcuğu olmaya değil, bir çiçek olmaya doğru güçlü bir itki gösterir." Bunlar Bertolt Brecht'in Hu-Jeh'in ağzından sözleridir. Ayrıca şunu ekler: "Böylece düşünür için çiçek tomurcuğu kavramı, olduğundan başka bir şey olmaya can atan bir şeyin kavramıdır." Bizim düşüncemizin bu güçlüğü, *ikebana*'nın önerisiyle örtüşür. Bu, geçmişin belirtisi, geleceğin düşüncesi olarak olumluyu olumsuza ve olumsuzu olumluya döndüren sürekli hareketin hareketsizlik yoluyla betimlenmesidir.

İkebana örneği bize soyut anlamın nasıl olup da fiziksel bir olgunun titiz bir çözümleme ve yerini değiştirme çalışmasıyla ortaya çıktığını gösterir. Bu soyut anlamlarla başlayacak olursak *ikebana*'nın somutluğuna ve kesinliğine hiçbir zaman ulaşamazdık. Oysa somutluk ve kesinlikten başlayarak bu soyut anlamlara ulaşabiliriz.

Oyunculara gelince onlar çoğu kez soyuttan somuta doğru yol alır. Çıkış noktasının ne anlatılmak istendiğine bağlı olduğunu düşünürler. Bu da uygun bir tekniğin kullanılması anlamına gelir. Bu saçma düşüncenin bir belirtisi de kodlanmış gösterim biçimlerine ve bunların içerdiği oyuncu yaşamı ilkelerine karşı gösterilen çekingenliktir. Bu ilkeler gerçekte oyuncunun bedenini daha güzelleştirmek üzere yapılan estetik öneriler değildir. Bedeni, sadece kendini sunmaya ve kendini betimlemeye mahkûm bir insan bedeni olarak kalmaması için gündelik alışkanlıklarından sıyırmanın yöntemidirler. Belli bazı ilkeler farklı boylam ve geleneklerde yeniden ve yeniden ortaya çıktığında onların bizim durumumuzda da geçerli olduğuna inanabiliriz.

İkebana örneği zaman içinde gelişen kimi güçlerin nasıl olup da uzamsal anlayış içinde bir koşutu bulunduğunu gösterir. Bedenin gündelik kullanımını belirleyen güçlerin yerini alan koşut güçlerin kullanımı, Decroux'nun pantomim sisteminin temelini oluşturur. Decroux çoğu kez gerçek eyleme tam karşıt bir eylemde bulunarak gerçek eylem düşüncesini yaratır. Örneğin bir şeyi itme eylemini göğsünü ileri iterek ve ayağını geriye doğru basarak –gerçek eylemde yapıldığı gibi– değil, omurgasını içbükey biçimde bükerek, sanki itmek yerine o itiliyormuş gibi yaparak ve kolları öne göğüse doğru getirip öndeki ayak ve bacağıyla aşağı doğru basarak gösterir. Gerçek eylemde nasıl olabilecekleri bakımından güçlerin böyle kökten tersine çevrilmesi, gerçek eylemde olaya dahil olan çalışmayı –ya da çabayı– yeniden canlandırır. Sanki oyuncunun bedeni gündelik yaşamın kuralları olmayan birtakım kurallar tarafından parçalara bölünmüş, sonra yeniden bir araya getirilmiş gibidir. Yeniden bir araya getirme işleminin sonunda beden artık kendine benzemez. Vazomuzdaki çiçekler ya da Japon *ikebana*'sındaki gibi oyuncu ve dansçı, içinde bulunmaya alışık oldukları "doğal" bağlamdan koparılmıştır, gündelik tekniklerin egemenliğinden özgürleşmiştir. Oyuncular, *ikebana*'nın çiçekleri ve dalları gibi, sahnede canlı olmak uğruna kendi kendilerini sunamaz ya da betimleyemezler. Başka deyişle kendi otomatik tepkilerinden vazgeçmeleri gerekir.

Oyunculuk sanatının çeşitli kodlamaları her şeyden önce gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırma yöntemleridir.

Otomatiklikten bu kopuş doğal olarak anlatım değildir. Ama bu kopuş olmadan anlatım da olmaz. Katsuko Azuma'nın ustası onu çalıştırırken hep "Soluk alıp vermeyi öldür. Ritmi öldür," diyordu. Soluk alıp vermeyi ve ritmi "öldürmek" demek, jestleri ister istemez solumanın ve müziğin ritmine göre yapına eğiliminin farkında olmak, sonra da bu uyumu kırmak demektir. Gündelik yaşamın alışkanlık oluşturmuş eylemlerini kırmak belki de en bilinçli ve köktenci biçimde Japon tiyatro kültüründe uygulanır.

Katsuko Azuma'nın ustasının anlattığı, ritmi ve solumanın öldürülmesini talep eden kural, bedenin gündelik tekniklerinin alışılmış tepkilerinin kırılmasıyla istenen karşılığın nasıl yaratıldığını gösterir. Ritmi öldürmek demek gerçekte dansın hareketlerinin müziğin yapısı ile örtüşmesini önleyici bir dizi gerilim yaratmak demektir. Solumayı

öldürmek demek, soluk verirken bile –ki bu bir gevşeme anıdır– soluğu tutmak ve nefes verişe karşıt bir güçle karşı koymak demektir. Katsuko Azuma, Japon kültürü dışındaki tüm kültürlerde olduğu gibi, bir dansçının müziğin ritmini izlediğini görmenin kendisine gerçekten acı verdiğini söylerdi. Onun kültürünün bulduğu özel çözümlere göre müziğin ritmini izleyen bir dansın, dıştan müzik ya da gündelik yaşam tarafından kararlaştırılmış olan bir eylemi göstermesinden ötürü niçin rahatsızlık verdiğini anlamak kolaydır. Japonların bu soruna buldukları çözüm sadece onların kültürüne ait bir çözümdür, ama sorunun kendisi her yerdeki oyuncuları ilgilendirir.

Kararlı bir beden

Birçok Avrupa dilinde oyuncunun yaşamı için elzem olanı özetlemek üzere seçilebilecek bir deyim vardır. Bu, içinde edilgin bir biçimin etkin bir anlam kazandığı ve bir eyleme hazır olma göstergesinin bir edilgenlik biçiminde anlatım bulduğu gramer bakımından paradoks içeren bir deyiştir. Deyiş ikircıklı değildir, hermafrodit'tir. İçinde hem eylemi hem de edilgenliği barındırır ve tuhaflığına karşın gündelik konuşmada bulunan bir deyiştir. Gerçekte "*essere deciso*", "*être decidé*", "*to be decided*", "*kararlı olmak*," deriz. Bu, birinin ya da bir şeyin bize karar verdirttiği ya da karara katlandığımız ya da kararın nesnesi olduğumuz anlamına gelmez.

"Kararlı olmak", biz karar veriyoruz ya da karar verme eylemini uyguluyoruz anlamına gelmez. Bu iki karşıt durum arasında dilin betimleyemediği ve çevresinde imgelerle dans ettiği görünen bir yaşam akıntısı akar. "Kararlı olma"nın ne demek olduğunu yalnızca dolaysız deneyim gösterir. Birine "kararlı olma"nın anlamını açıklamak için sayısız düşünceler çağrışımına, sayısız örneklere, yapay durumların kurulmasına göndermede bulunmalıyız. Oysa herkes bu deyişin ne anlama geldiğini hayal edebilir. Oyuncu ve dansçılara uygulanan tüm karmaşık imgeler; belirsiz kurallar, incelmiş bir estetik anlayışının sonucu gibi görünen –ve öyle de olan– sanatsal kurallar katmeri, gerçekten aktarılamaz, iletilemez olan ve ancak yaşanabilen bir deneyimi aktarma çabasının cambazlığıdır. Aktörün ya da dansçının deneyimini açıklamak için o deneyimin içinde yeniden yaratılabildiği koşulları yapay olarak oluşturmak üzere karmaşık bir strateji kullanmamız gerekir.



28. Massine'in Parade balesindeki Çinli büyücü rolünde dansçı Christian Holder'in yapıntı bedeni. (Koreografi: Leonide Massine, müzik: Erik Satie, perde, sahne ve kostümler: Pablo Picasso).

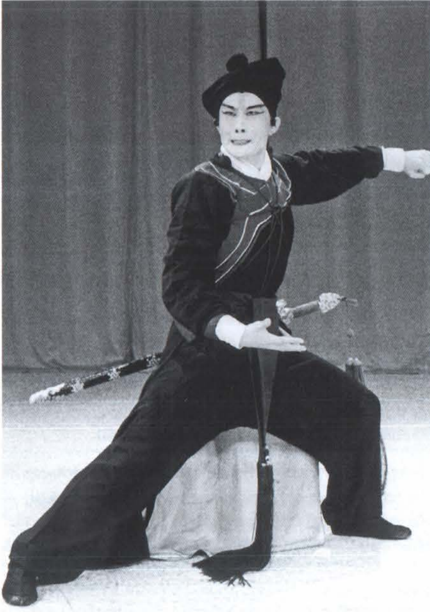


27. Japon Buyo dansçısı Katsuko Azuma bir öğrencisine *jo-ha-kyu* ritmine göre hareket etmeyi öğretiyor.

Bir kez daha Katsuko Azuma ile ustası arasında gerçekleşen çalışmanın mahrem dünyasına girebildiğimizi varsayalım.

Ustanın adı da Azuma'dır. Kendi deneyimlerini öğrencisine aktarmayı başardığına karar verdiğinde ona aynı anda adını da aktaracaktır. Azuma, gelecekteki Azuma'ya "*ma*'nı bul," der. *Ma* uzam içinde "boyut" gibi bir şeydir, ama zaman içinde "süre"dir. *Ma*'yı bulmak için ritmi öldürmek, kendi "*jo-ha-kyu*"nu bulmak gerekir. *Jo-ha-kyu* deyimi, bir oyuncunun eylemlerinin bölündüğü üç aşamayı tanımlar. İlk aşamayı, artma eğiliminde bir güç ile geri çekme eğiliminde bir başka güç belirler. (*Jo*, "geri çekmek" anlamına gelir). İkinci aşama, (*ha*, "kırmak" demektir) geri çeken güçten kurtulma anında ortaya çıkar ve üçüncü aşamaya dek sürer (*kyu*, "hız" demektir). Burada eylem tüm gücünü kullanarak, sanki bir engelle, yeni bir dirençle karşılaşmış gibi ansızın durmak için en yüksek noktaya ulaşır.

Azuma'ya *jo-ha-kyu* uyarınca hareket etmeyi öğretmek için ustası onu belinden kavrar sonra birden bırakırdı. Azuma (bir yandan kavranmışken), dizlerini bükerek,





29-30. Kararlı beden; (solda) Pekin Operası oyuncusu Pei Yan-Ling; (sağda) klasik bale dansçısı Martine Van Hamel.

ayak tabanlarını yere bastırarak gövdesini hafifçe eğerek ilk iki adımı atmak için büyük bir çaba harcardı. Sonra öğretmeninin bırakmasıyla hareketin belirlenmiş sınırına süratle ilerlerdi. Burada, birkaç santim ötesinde derin bir uçurum açılmışçasına ansızın dururdu. Başka deyişle yaptıkları, Japon tiyatrosu görmüş olan herkesin tipik olarak tanımlayacağı hareketin uygulanmasıydı. Oyuncular bu yapay hareket biçemini kendilerine maledercesine öğrendiklerinde, gündelik uzam-zaman ilişkisinden kopmuş ve "canlı" görünürler. O zaman "kararlı"dırlar. Sözlük anlamıyla "kararlı olmak", "kopmuş olmak" demektir. "Kararlı olmak" deyişinin bir başka yönü daha vardır. Kişinin yaratmaya açık oluşu sanki kendini gündelik uygulamalardan kopartmış olduğunu göstermektedir.

Jo-ha-kyu'nun üç aşaması, Japon gösteriminin atomları, hücreleri, tüm organizması üzerinde etki yapar. Bir oyuncunun eylemlerinin her birine, jestlerinin hepsine, solumasına, müziğe, her sahneye bir No günündeki her oyuna uygulanır. Tiyatronun örgütlenme düzeylerinin tümünde bulunan bir çeşit koddur.

René Sieffert, *jo-ha-kyu* kuralı için, "insanlığın estetik duyusunda bir değişmezdir," der. Bu bir anlamda doğrudur. Aynı zamanda bir kuralın evrensel uygulanıma girdiğinde önemsiz bir şeye dönüştüğü de doğrudur. Bizim bakış açımızdan Seiffert'in deyişlerinden bir başkası daha önemli görünür. *Jo-ha-kyu*'nun –Zeami'nin dediği gibi– kurala, seyirciyle temas kurabilmek uğruna karşı çıkılmasına izin verdiğini söyler. Bu, bir oyuncunun yaşamında bir değişmezdir. Yapay kuralların yaratılması onların çiğnenmesiyle el ele ilerler. Kurallardan başka bir şeyi olmayan bir aktör, artık tiyatrosu değil sadece kutsal kitabı olan bir aktördür. Kuralsız bir aktör, tiyatrosuzdur da. Elinde yalnızca *Lokadharmi* vardır, gündelik davranışların önceden bilinebilirliği ile seyircinin dikkatini uyanık tutabilmek için dolaysız kışkırtmaya olan gereksinimleri vardır.

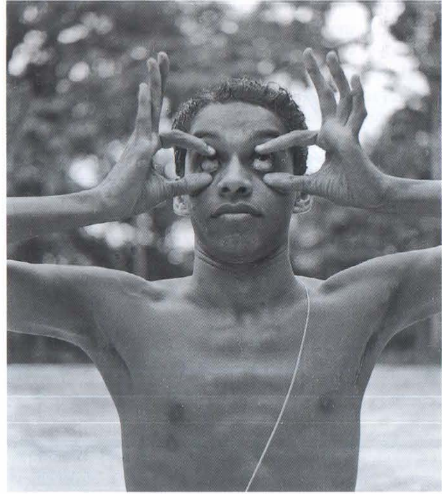
Usta olan Azuma'nın öğrenci Azuma'ya verebildiği tüm öğretiler, öğrencinin enerjisinin merkezini bulma hedefine yöneliktir. Arayışın yöntemleri, kuşaklar ve kuşaklar boyunca deneyimin meyveleri, büyük özenle kodlanmıştır. Sonucu kesinlikle tanımlamak olanaksızdır ve kişiden kişiye değişir.

Bugün Azuma yaşamının ilkesinin, bir oyuncu ve dansçı olarak enerjisinin, göbeği ile kuyruk kemiği arasındaki bir çizginin ortasında bulunan ağırlık merkezi olarak tanımlanabildiğini söylüyor. Oynarken hep dengesini bu nokta çevresinde bulmaya çalışıyor. Bugün bile tüm deneyimine karşın, en büyük ustalardan birinin çı-

rağı olmasına ve artık kendisi de usta olmasına karşın bu merkezi her zaman bulamıyor. Ustanın ona deneyimini aktarmada kullandığı imgeleri kullanarak, enerji odağının göbek ile kuyruk kemiği arasındaki çizgi üzerinde belli bir noktada ya da bu çizgilerin biçimlendirdiği kalçalar ile kuyruk kemiği arasındaki bir üçgenin ortasında bulunan bir çelik top olduğunu ve bu çelik topun kat kat pamukla örtülü olduğunu hayal ediyor. Balili usta I Made Pasek Tempo, "Azuma'nın yaptığı her şey *manis* ile örtülü *keras*, yani yumuşaklıkla örtülü sertlik," diyor.

Yapıntı bir beden

Batı geleneğinde oyuncunun işi bir yapıntı ağına; psikolojiyle, oynamakta olduğu karakterin ve kendi kişisel tarihiyle uğraşan "tılsımlı eğerler"e doğru yönlendirilmiştir. Oyuncunun bu durumda aradığı şey, yapıntı bir kişilik değil, yapıntı bir bedendir. Gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırmak amacıyla Doğu geleneklerinde, balede ve Decroux'nun pantomim sisteminde bedenin eylemlerinden her biri, itmekte, kaldırmakta, belirlenmiş ağırlık-



32. Kathakali öğrencisi bir göz alıştırması yapıyor.



31. Iben Nagel Rasmussen, Cesaret Ana'nın sağırdilsiz kızı Kattrin rolünde, Odin Tiyatrosu'nun Brecht'in Külleri yapımında (1982).

ta ve yoğunluktaki nesnelere dokunmakta olmayı hayal ederek oyunlaştırılır. Bu, oyuncunun ruhsal durumunu değil, fiziksel durumunu etkilemeyi amaçlayan ruhsal bir tekniktir. Dolayısıyla oyuncuların kendi aralarında konuşurken kullandıkları dille ve bundan daha çok ustanın öğrencisine söyledikleriyle bağlantılıdır, ama izleyici için bir anlam taşımaz.

Oyuncu bedenin gündelik-dışı tekniklerini bulmak için fizyoloji üzerinde çalışmaz. Kendisini fiziksel eylemlere yönlendiren bir dış uyarımlar ağı yaratır.

Hindistan'ın dans geleneğinde dansçıda aranan on nitelik arasında nasıl görmek gerektiği, gözlerin uzamda nasıl yönlendirilmesi gerektiğiyle ilgili bir nitelik vardır. Bu, dansçının çok belirgin bir şeye tepki göstermekte olduğunun işaretidir. Bir oyuncunun eğitim çalışmaları zaman zaman olağanüstü doğru uygulanmakta izlenimi verir, ama gözler tam olarak yönlendirilmediği için eylemler güçsüz görünür. Öte yandan beden rahat duruştayken gözler etkinse –yani gözlem için görmekteyse– işte o zaman oyuncunun bedeni canlanır. Bu anlamda gözler oyuncunun ikinci omurgası gibidir. Tüm Doğulu gelenekler göz hareketlerini ve gözlerin izlemesi gereken yönleri kodlandırır. Bu, sadece seyircinin gördükleriyle ilgili değildir. Aynı zamanda oyuncunun kendisiyle, boş uzamı güç çizgileriyle, tepki göstermesi gereken uyarımlarla nasıl doldurduğuyla ilgilidir

1712'de ölen Kabuki oyuncusu Sadoshima Dampachi, günlüğünün sonunda "insan, gözleriyle dans eder," diye yazar, yani dansın kendisinin bedenle, gözlerin hareketinin ise ruh ile denk olduğunu ima eder. Sonra göz



33. Kabuki oyuncusu (18. yüzyıl baskısı). Görme eylemini uygulamak. yalnızca gözlerin değil, tüm bedenin görülen nesneye doğru yönelik etkinliğini gerektirir.

lerin katılımı olmaksızın dansın ölü bir dans olduğunu, yaşayan bir dansın göz ile beden hareketinin birlikteliğiyle gerçekleştiğini ekler. Batı geleneklerinde de gözler "ruhun aynasıdır" ve bir oyuncunun gözleri, fiziksel davranışının gündelik-dışı tekniği ile gündelik-dışı ruhsal teknikleri arasında yarı yolu belirleyen nokta olarak düşünülür. Gözler, oyuncunun kararlılığını gösterir. Gözler onu kararlı kılar.

Buyuk Danımarkalı fizikçi Niels Bohr tam bir kovboy filmleri meraklısıydı ve neden bütün son tetik çekme sahnelerinde kötü adam silahına ilk davrandığı halde kahramanın daha hızlı vurduğunu merak ederdi. Bohr, acaba bu durumu açıklayabilen fiziksel bir gerçek bulunabilir mi diye sormuştu. Gerçekten de boyle bir gerçeğin bulunduğu sonucuna vardı. İlk çeken yavaş vuruyordu çünkü vurmaya karar veriyordu ve ölüyordu. İkinci çeken daha hızlı olduğu için yaşıyordu. Daha hızlıydı çünkü karar vermek zorunda değildi, o zaten kararlıydı.

Grotowski "Gerçek anlatım, bir ağacınkidir," der. Ve şöyle açıklar: "Bir aktör anlatım iradesine sahipse, bölünür. Bir yanı iradeyle ilgilidir, öteki yanı komut verir ve bir başka yanı komutu uygular."

Bir milyon mum

Oyuncunun enerjisinin izini surdükten sonra artık enerjinin çekirdeğini şu üç noktada algılayabiliriz:

1- dengeli bir şekilde etkin olan güçlerin büyütülüp canlandırılmasında,

2- hareket ilkelerini belirleyen karşıtlıklarda,

3- bedeni gündelik tekniklerden uzaklaştıran, içinden enerjinin geçtiği bir gerilim, güçler arası bir farklılık yaratan ve eylemlerdeki en önemli şeyin ne olduğunu ortaya koyan bir indirgeme ve başka bir şeyin yerini alma işleminde.

Bedenin gündelik-dışı teknikleri, herkesin yakından tanıdığı ama anında tanınması mümkün olmayan bir mantık izleyen gerçeklik üzerine kurulu görünen fiziksel yöntemlerden oluşur.

No'da enerji deyimi *ki-hai* olarak çevrilebilir. Bu, bedenin ruh (*ki*) ile derin uyumu (*hai*) anlamına gelir. Ruh, burada *pneuma*, nefes anlamında kullanılır. Hem Hindistan hem de Bali'de *prana* sözcüğü *ki-hai*'ye denktir. Bunlar coşkulu imgelerdir, ama bize yol gösterecek öneriler değildir. Gerçekte, ustanın etkisi dışında kalan, adına oyuncunun sanatının "ince büyüsü" denilen bir şeyden söz edilmektedir.

Zeami *yugen*'den, yani "ince büyü"den söz ederken örnek olarak *Shirabioshi* denilen dansı vermişti. *Shirabioshi* 13. yüzyılda bir kadın dansçıydı. Elinde kılıçla, erkek giysileriyle dans ederdi. Özellikle Doğu'da ama aynı zamanda Batı'da da erkeklerin kadın karakterleri ya da kadınların erkek karakterleri oynamasıyla oyunculuk sanatının doruğuna ulaşılmasının nedeni, bu gibi durumlarda oyuncuların modern bir oyuncunun karşı cinsten biri gibi giyindiğinde yaptıklarının tam tersini yapmalarından kaynaklanır. Karşı cins gibi giyinmiş geleneksel oyuncu kılık değiştirmiş sayılmaz. Yumuşak ya da sert bir ruh yapısının ışıldamasına izin vermek üzere kendi cinsiyetinin maskesinden yoksun bırakılmıştır. Bu gösterim içi ruh hali bir kadın ya da erkeğin ait olduğu özgül kül-



34. Sanjukta Panigrahi *Shakti*'de.

tür yüzünden uyması gereken davranış kalıplarından bağımsızdır.

Çeşitli kültürlerin gösterimlerinde erkek ve dişi karakterler, kültürel açıdan karakterin cinsiyetine "doğallıkla" uygun ruh halleriyle betimlenir. Dolayısıyla cinsiyetlerin ayırt edici ruh hallerinin betimlenmesi tiyatro yapılarında alışkıların *(convention)* koşullandırmasına en çok uyan durumlardır. Bu betimleniş öylesine derinden koşullandırılmıştır ki cinsiyet ile ruh hali arasında ayırım yapmak neredeyse olanaksızlaşır. Bir oyuncu karşı cinsten birini oynadığında cinsiyetlerden biri ya da ötekinin özgül ruh haliyle olan özdeşleşme bozulur. Bu belki de *lokadharmi* ile *natyadharmi* arasındaki, gündelik davranış ile gündelik-dışı davranış arasındaki karşıtlığın fiziksel ortamdan çıkıp bir başka kolay anlaşılamayan ortama geçtiği andır. Bu bozulmayla birlikte yeni bir fiziksel varoluş ile yeni bir tinsel varoluş ortaya çıkar. Bu, gösterimde erkek ve dişi rollerde paradoks biçiminde kabul görür.

Enerji deyiminin en uygun ama en kullanışsız çevirisi Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi ile söyleşilerimden birinde ortaya çıktı. En kullanışsız çeviriydi çünkü bir çıkış noktasını, aynı zamanda görkemli bir sonucu çeviriyordu ama sonuca ulaşma sürecinin deneyimini çeviremiyordu. Sanjukta Panigrahi, enerji'ye *Shakti* denilir demişti. Bu, ne erkek ne de dişi ama bir kadın imgesiyle betimlenen yaratıcı enerjiydi. Bu nedenle Hindistan'da *Shakti amsha* (*Shakti* parçası) unvanı yalnız kadınlara verilir. Ama hangi cinsiyetten olursa olsun bir oyuncu hep *Shakti*'dir, yani yaratıcı enerjidir, demişti Sanjukta Panigrahi.

* * *

Oyuncunun yaşamının temeli olan karşıtlıklar dansını tartıştıktan ve oyuncunun bilinçli olarak büyüttüğü zıtlıklar üzerine düşündükten sonra, önce tehlikeli bir hale getirip sonra kullandığı dengeyi inceledikten sonra, *Shakti* imgesi belki burada üzerinde hiç durmadığımız temel bir sorunun, insan nasıl *iyi* bir oyuncu olur, sorusunun simgesi olabilir.



35. Kasuke Namura'nın *ki-hai*'si

Sanjukta Panigrahi danslarından birinde *Ardhanarishwara*'yı, yarı erkek yarı dişi Şiva'yı gösterir. Bunu Danimarkalı oyuncu Iben Nagel Rasmussen'in *Ay ve Karanlık* gösterimi izler. Bonn'da, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nun sonundayız. Başka başka kıtalardan hoca ve öğrenciler bir ay boyunca oyuncunun sanatının soğuk, teknik anlatım öncesi temeli üzerinde çalışmışız. Sanjukta'nın dansına eşlik eden şarkı şöyle diyor:

Senin önünde eğiliyorum
Sen ki hem erkek hem dişisin
Tek olmuş iki tanrı
Erkek yanın çampak çiçeği gibi canlı
Dişi yarın solgun renkli
Kâfuru çiçeği gibi
Dişi yarının altın bilezikleri şıkırdar
Erkek yarı yılan bilezikleriyle süslenir
Dişi yarının gözlerinde aşk
Erkek yarının derin düşünce var gözlerinde
Dişi yarının badem çiçeklerinden bir çelengi
Erkek yarının kafataslarından çelengi
Göz kamaştırır giysisi
Dişi yarının
Çıplaktır, erkek yarı.
Dişi yarı yaratabilir her şeyi
Erkek yarı yok edebilir her şeyi
Sana geliyorum
Tanrı Şiva'yla bağlı
Karın
Sana geliyorum
Tanrıça Şiva'yla bağlı
Kocan

Iben Nagel Rasmussen yok edilmiş bir halk için bir şamanın ağıtını söylüyor. Sonra bir dünya savaşının eşiğinde neşeyle sıçrayan bir genç kız olarak yeniden beliriyor. Doğulu oyuncu ile Batılı oyuncu birbirlerinden ayrı, her biri kendi kültürü içinde farklı yönlere doğru hareket ediyor. Yine de buluşuyorlar. Sadece kendi kişiliklerinin ve cinsiyetlerinin ötesine geçmekle kalmıyor, kendi sanatsal yeteneklerini de aşarak bütün bunların ötesinde bir şey gösteriyorlar.

Bir oyuncunun ustası böyle anların arkasında kaç yıllık çalışına yattığını bilir. Ama yine de aranmadan, istenmeden, kendiliğinden çiçek açan bir şeyler varmış gibidir. Söylenecek hiçbir şey yoktur. Sadece izlenebilir, Virginia Woolf'un Orlando'yu izlediği gibi: "Orlando'nun içinde bir milyon mum yanıyordu, kendisi bir tanesini bile yakmayı akıl etmediği halde."



36. Shiva Ardhanarishwara: androjen figür (İ.S. 7. yüzyıl kabartması, Jhalavar, Hindistan).

ARTAUD

"Tiyatro, insan anatomisinin öğrenebildiği durum, yer, noktadır; insan anatomisiyle yaşamı iyileştirmek ve yönlendirmek mümkündür."

A



ZEAMİ

"No gösteriminde üç temel öğe vardır: ten, et ve kemik. Üçü hemen hiçbir zaman aynı oyuncuda bir arada bulunmaz. Ten, et ve kemik öğelerini No deyimleriyle açıklamaya gelince, kemik olarak tanımlanabilecek olan, yetenekli bir oyuncunun gösteriminde doğal olarak gösterdiği ve ona kendiliğinden, doğuştan yeteneği sayesinde gelen o kuraldışı sanatsal güçtür. Et, kuşkusuz oyuncunun iki temel sanat olan şan ve dansta ustalık edinmeyle elde ettiği yetilerin gücünden kaynaklanan öğenin gösterimde görünmesi olarak tanımlanabilir. Öte yandan ten, öteki iki öğe sonuna kadar mükemmelleştirildikten sonra elde edilebilen gösterimdeki rahatlık ve güzellik olarak açıklanabilir. Başka türlü şöyle anlatılabilir: görmeden gelen sanatı, sesten gelen sanatı ve yürekten gelen sanatı düşündüğümüzde, görmenin tene, sesin ete, yüreğin kemiğe denk olduğunu söyleyebiliriz."

Z

ANATOMİ

DENİZ, DAĞ DORUKLARINI AŞABİLİR Mİ?

Nicola Savarese

Anatomi, yaşamı, yokluğundan yola çıkarak tanımlamaktır. Anatomi kadavraların yaşamının görkemini ve üstün geometrisini kutlar. Bu yüzden yaşam, ancak yaşam olmaktan çıktıktan sonra bilgi ve gözlem nesnesi olabilir. Yaşam ya yaşanır ya da tanımlanır. Matematikte saçma sayesinde akıl yürütme yapılabilir. Anatomide bunun koşutu, yokluk sayesinde akıl yürütmedir.

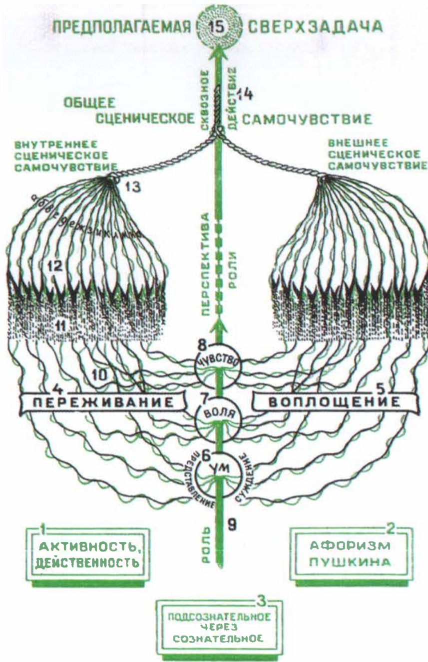
– Giorgio Celli, *La Scienza del Comico*

Japonya'da 19. yüzyılın başlarında Hokusai ve Hiroshige gibi sanatçılar İtalyan perspektifini öğrenip kısa sürede benimsediler. Üstelik öylesine ustalık kazandılar ki bunu kullanarak ön plan ile art alan arasında baş döndürücü karşıtlıklar gibi hayranlık uyandıran etkiler yaratabildiler. Bu yepyeni bir olanaktı ve Batı'da ancak ileride fotoğraf sanatı resmin etkisinden, sinema da tiyatronun etkisinden kurtulduktan sonra bulunacaktı. Gerçekte, Hokusai'nin geometrik perspektifin ötesine geçip görsel bir paradoksa dönüşü olağanüstü bir dalga resminde de görülebildiği gibi Japon sanatçısının görme biçimi çağının üç kuşak ilerisindeydi.

Hokusai'nin *Dalga*'sı sadece dalganın dağ doruklarından yukarılara yükselebildiğini göstermekle kalmıyor,



1. "Sucunun Dansı", 1815'te basılmış *Odori hitori keiko* (İnsanın Kendisi için Dans Dersi) albümünden çizimler.



2. Stanislavski'ye göre aktörün yaratıcı sürecinin anatomisi.

1. Fiziksel eylem. 2. Puşkin'in tümcesi. 3. Bilinçli teknik üzerinden bilinçaltı. 4. Yaşayan deneyim. 5. Kişileştirme. 6. Zihin. 7. İstem. 8. Duygu. 9. Rol- rolün perspektifi, eylemler çizgisi. 10,11,12. Tinsel çalışma ile fiziksel çalışma. 13. İç ve dış sahne duyarlığı. 14. Genel sahne duyarlığı. 15. Ana sorunlar.

bizlere olanaksızı görmenin, dalgalar arasında tehlikeli de olsa uygun bir bakış noktası bulmanın yolunu öneriyor. Bu sözlük oyuncunun anatomisini, *bios*'unun incelenip araştırılmasını sunarken hem bir bakış noktası hem de bir tehlike öneriyor. Yaratıcılığa, kendiliğinden olana ve hatta sanattaki yaşama karşı ve onlara karşıtlık oluşturuyor.

Özenle ayrılmış parçalar yeniden bir araya getirilemez. Ama büyük fizikçi Niels Bohr'un da belirttiği gibi karşıtlıklar birbirini tamamlar. Einstein bundan ötürü yazılarını Mozart'a değil de Salieri'ye adamayı yeğler. Salieri'nin pek bilinmeyen titiz çalışması –müziğin kesilip biçilerek incelenmesi– Mozart'ın dehasının karşıtıydı ama aynı zamanda onu bütünlüyordu.

Her durumda bölünmüş bir organizma asla önceki yaşamına dönmez. Yaşamı yeniden yaratmak da anatomi uzmanının işi değildir. Sahnedeki bir oyuncunun yaşamı bir kitabın sayfalarından çıkabilir mi? Fuji dağı denizin altında olabilir mi?

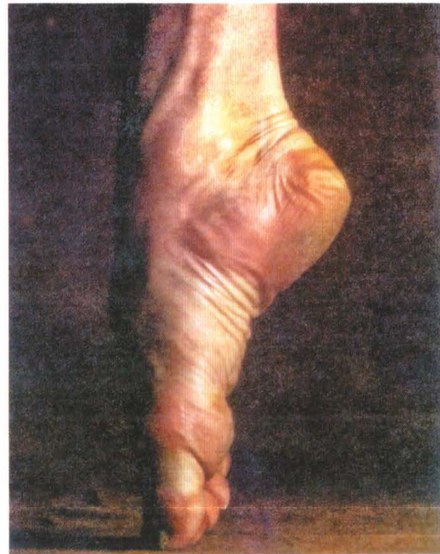
Bu sözlüğün yeniden kurmayı üstlendiği anatomi, bir görme okulunun sonucudur. Kuşkular karmaşası, deneme yanılmalar, uzun ölçüm yolculukları, sonuçlardan önce gelen ve onları izleyen araştırma gidiş gelişleri bu sayfalarda yer almıyor. Aynı zamanda ISTA'yı sürekli mayalanma laboratuvarı yapan çelişkili yönleri, Okul'un uygulamalı bir etkinliğe dönüştüğü dönemler dışındaki sürekliliği, tanınmış ustalarla kendini yetiştirmiş öğrenciler arasındaki ilişkiler, tekil işbirlikçilerin tarihi yoluyla çoğul kültürlerin katılımı, bunların hepsi burada yok.

Gündelik yaşamın iletken devreleri –oyuncu, dansçı ve pantomimci arasındaki yanlış ayırımların aşılması, sanat ile bilim arasındaki karşılaşma/yüzleşme, görmeyi öğrenmek ve özellikle öğrenmeyi öğrenmek– burada ister istemez, yaşam ve hareketin yokluğunda, sözcükler ve imgeler olarak beliriyor.

Deniz, dağ doruklarının üstüne yükselebilir mi?

Hokusai'nin resmi insanlar, tekneler ve Fuji dağını gösteriyor. Doğanın yüce akışı içinde insanlar ve çabaları ayrıntıdan başka bir şey değil. Zen'e göre dalgaya ilişkin dört bakış noktası var:

1- Çocuklar dalganın bir şey olduğunu, denizin yüzeyinde denizden bağımsız olarak hareket eden ayrı bir beden olduğunu düşünüyor. Oysa onlara daha dikkatle bakmayı öğretecek olursak dalgayı ayrı bir şey olarak göremediklerini fark ederler. Dalga, denizde hareket eden bir olgudur. Dalgadan hâlâ söz etmek mümkündür, ama o sadece kuramsal olarak ayrı bir birimdir.



3. Teknik, anatomiyi bozuyor. Rudolf Nureyev'in ayağı.



4. Hokusai (1760-1849).

2- Dalga, tekneleri de Fuji dağını da yıkıp geçmek üzeredir.

3- Dalga, Fuji dağını yıkıp geçmez, çünkü dalganın altında kalıyormuş gibi gözükmesine karşın Fuji dağı çok uzaktadır.

4- Ne tekne ne de deniz, dağ ya da gökyüzü kâğıttan yapılmıştır. İnsan kâğıt arar ama bulamaz, oysa bütün bu şeyler kâğıttan başka bir şey değildir. Aslında ne hareket vardır, ne uzaklık, ıslaklık ya da kuruluk, yaşam ya da ölüm, bütün bunlar yoktur.

Kâğıttan yapılmamış bir gösterimde hareket, uzaklık, ıslaklık ve kuruluk yoktur, bunlar ancak bir yapıntının yansımasıdır. Öte yandan denilir ki sadece müzik dinlemek değil, biçimlerin ve yansıyan imgelerin algılanması da insanı kendi içinde dans ettirir.

İçinde 17. ve 18. yüzyılların en ünlü Kabuki oyunlarından kahramanların tatlı renklerle hüküm sürdüğü elli altı sahneyi içeren ünlü albümü *Oyunlardan Alıntılar*'ı 1815'te yayımladıktan sonra Hokusai bir başka yapıt daha yayımladı. Bu, daha ufak bir çizimler koleksiyonuydu, başlığı *İnsanın Kendisi İçin Dans Dersleri*'ydi.

Bu kitapçık, her biri dört ya da beş dansçıyı gösteren bir dizi siyah-beyaz tablodan oluşur. Her kol ve bacağın sağ ve soluna doğru düz ya da eğri çizgiler kol ya da bacağın başlattığı hareketin izlediği yolu gösterir. Çizimleri ve eşliğindeki yazılı notları inceleyerek en sevilen Japon dansları öğrenilebilir. Arabalı vapur görevlisinin dansı, kötü hayaletin dansı, soytarı dansı, sucunun dansı...

Hokusai son sayfada her zamanki tersinlemesiyle şöyle yazar:

"Hareketleri ve adımları açıklarken bir hata ettimse, bağışlayın. Düşlediklerimi çizdim. Bir izleyicinin düşü her şeyi birden kapsayamaz. İyi dans etmeyi öğrenmek isterseniz bir ustadan öğrenin.

Benim düşüm sizi iyi bir dansçı yapamaz ama bir albüm haline gelebilir. Son olarak size önerim, dans etmek istiyorsanız enfiye kutularınızı, çay fincanlarınızı sağlam bir yere yerleştirmeniz. Yoksa ne kadar dikkatli olursanız olun yerde kırık fincan parçaları bulacaksınız."

ALIŞTIRMALAR

HAREKET DİZİSİ VE ALT HAREKET DİZİSİ

Oyuncunun Dramaturjisinde Alıştırmaların Anlamı

Eugenio Barba

20. yüzyılda görünmez olanın devrimi gerçekleşti. Fizikte olduğu kadar toplumbilimde, psikolojide olduğu kadar sanatta ve hayal dünyasında gizli yapıların önemi açığa vuruldu. Benzer bir devrim tiyatroda da gerçekleşti. Gizli yapılar, tiyatro tarafından, gerçekliğin nasıl kurulduğunu anlamak için keşfedilmesi gereken şeyler olarak değil, sahnelenen yapıntıya etkin bir canlılık kazandırmak için sahne üzerinde yeniden yaratılması gereken şeyler olarak ele alındı.

Tiyatro izleyicisinin gördüğüne hayat veren görünmez "şey", aktörün alt hareket dizisidir. Alt hareket dizisi deyimi ile anlatmak istediğim, gizli bir yapı iskelesi değil, çoğunlukla kavranması veya dile gelmesi imkânsız olan, bir titreşimden, bir devinimden, bir itkiden, bir imgeden ya da bir sözcükler dizisinden kaynaklanan çok kişisel bir süreçtir. Gösterim örgüsünün temel düzlemine ait olan bu alt hareket dizisi, gösterimin daha ileri düzlemlerdeki örgütlenişini destekler. Söz konusu düzlemler, oyuncunun bireysel varlığının etkililiğinden, oyuncular arasındaki ilişkilerin örülüşüne; uzam şekillenmesinden, dramaturjik seçimlere kadar uzanır. Gösterimin seyirci indinde büründüğü anlam, farklı örgütlenme düzlemleri arasındaki organik etkileşimden doğar.

Stanislavski'nin deyişiyle - alt metin, belli bir tür alt hareket dizisidir. Alt hareket dizisi mutlaka bir karakterin ifade edilmeyen niyetlerinden ve düşüncelerinden, ya da eylemlerinin ardındaki motivasyon yorumlanmasından oluşmaz. Alt hareket dizisi bir ritmden, bir şarkıdan, belli bir nefes alıştan, ya da gerçek boyutlarında uygulanmayan, oyuncunun özümseyip indirgediği bir eylemden oluşabilir; öyle ki, oyuncu hareketsizlik içindeyken bile, hiç göstermeksizin, onun dinamizmi tarafından yönetilir.

Fiziksel eylem: Algılanabilir en küçük hareket

Birçok kimse tarafından bir psikolojik yorum ustası olarak görülen Stanislavski, karakterleri ve itkileri bir roman yazarının titiz keskinliği ile inceler. Amacı, alt metnin girift örgüsünden "fiziksel eylem"in canlılığı için bir dizi destek noktası çıkarsamaktır. "Fiziksel eylem" deyimini ise öncelikle, kendi iç yaşamlarından kaynaklanan tavırlar ve hareketler dizisi anlamında kullanıyordu.

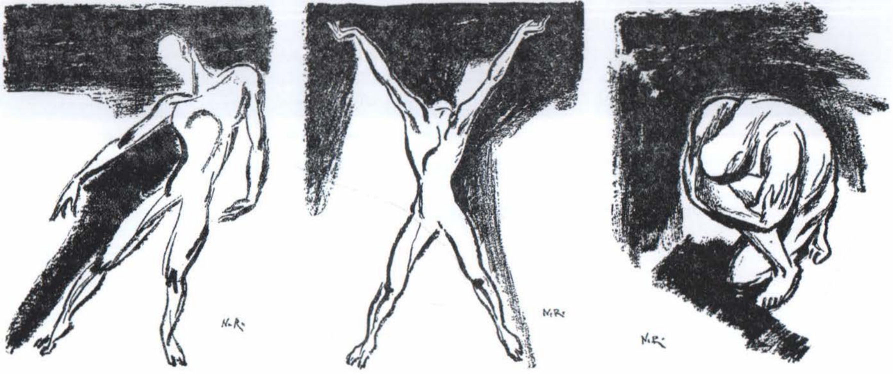
"Fiziksel eylem"in ne olduğunu kendime anlatmak istediğimde, bir mısır başağındaki hafif rüzgâr esintisini düşünüyorum. Mısır, seyircinin dikkatidir. Fırtınada savrulurmuşçasına sallanmaz, ama o hafif esinti tam da dikeyliğini bozmaya yeter.

Bir oyuncuya fiziksel eylemi göstermem gerektiğinde, onu eleme yöntemiyle ayırdetmeyi, basit bir devinim veya hareketten farklı kılmayı öneriyorum. Oyuncuya şöyle diyorum: bir 'fiziksel eylem', 'algılanabilir en küçük harekettir' ve onu, mikroskobik bir hareketinde bile (örneğin, elin en ufak yer değiştirmesi) bedeninin tüm gerginliğinin değişmesinden tanımak mümkündür. Gerçek bir eylem, bedenindeki tüm gerilimlerde, ve bunun sonucu olarak seyircinin algısında, değişiklik yaratır. Bir başka deyişle, gerçek bir eylem gövdede, omuriliğinde meydana gelir. Eli hareket ettiren dirsek değildir, kolu hareket ettiren omuz değildir, dinamik itkilerin her birinin kökeni gövdedir. Bu, organik bir eylemin varoluş koşullarından biridir. Organik eylem açıkça yetersizdir. Organik eylem, eninde sonunda içsel bir boyutta canlılık bulmuyorsa, eylem boş kalır ve oyuncu hareket dizisinin biçimi tarafından önceden belirlenmiş gibi görünür.

İçsel canlılık yaratmanın tek bir yöntemi olduğuna inanmıyorum, yöntemin bir yadsıma yöntemi olduğuna inanıyorum. Bu da kişinin kendi içsel yaşamının gelişimine engel olmamasıdır. Bunu öğrenmenin tek yolu, sanki öğrenilemez bir şeymiş gibi davranmaktır.

Alıştırmalar çağı

Görünmez olanın devrimi, tiyatroda alıştırmalar çağı'nı başlattı. İyi bir alıştırma, bir dramaturji paradigmasıdır, yani oyuncu için bir modeldir. "Aktörün dramaturjisi" deyişi, gösterimin düzenlenme seviyelerinden birine, veya dramaturjik örgünün bir yüzüne işaret eder. Gerçekten de, her gösterim birçok dramaturjik düzeyi birden içerir; kimileri diğerlerinden daha belirgindir ve hepsi birden sahne üzerinde yaşamın yeniden yaratılması için gereklidir.



1-3. Michael Chekhov'un bol sayıda ve çeşitli alıştırmalar betimleyen kitabı *Oyuncuya*'dan (ilk baskısı *To The Actor* adıyla Ingilizce dilinde Harper&Row Yayınevi tarafından yapılmıştır, New York, 1953) üç çizim.

Peki alıştırma ("dramaturji paradigması" olarak tanımladığım) ile geleneksel anlamda dramaturji (komedi, trajedi veya fars) arasındaki esas fark nedir? Her iki durumda, sorun, iyi tasarlanmış bir eylemler örgüsü sorunudur. Fakat, komedi, trajedi ve farsların bir biçime ve içeriğe sahip oldukları yerde alıştırmalar, saf biçimle ilgilidir, öyküsüz, kurgusuz dinamik gelişimlerdir. Alıştırmalar, oyuncuların aykırı bir düşünme şeklini somutlaştırmak için beden-bilinçleriyle tekrar tekrar izledikleri ve çizdikleri labirentlerdir; böylelikle kendi gündelik davranış biçimlerine karşı mesafe alır ve sahnenin gündelik-dışı davranış biçimleri alanına girerler.

Alıştırmalar, oyuncunun üzerinde taşıdığı bir tılsıma benzer, onu gösteriş için değil, içinden belirli enerji niteliklerí çekip çıkarmak ve bunlardan doğan ikinci bir sinir sistemi geliştirmek için kullanır. Alıştırma, bellek ve beden belleğinden oluşur. Alıştırma, bedenin tümü üzerinden eyleme geçen bir belleğe dönüşür.

20. yüzyılın başlangıcında Stanislavsky, Meyerhold ve çalışma ortakları oyuncuları eğitmeye yönelik alıştırmalar yaratarak bir aykırılığa yol açtılar. Onların alıştırmaları oyuncuların tiyatro okullarında gördükleri eğitimden oldukça farklıydı. Geleneksel olarak oyuncu eğitimi eskrim, bale, şan, ve hepsinden öte klasik oyunlardan belirli metinlerin ezberden okunması ve oynanması gibi uygulamalar içeriyordu. Alıştırmalar ise en küçük ayrıntılarına kadar kodlanmış ve kendi kendilerinin amacı olan, özenle geliştirilmiş hareket dizileriydiler.

Bu durum, Meyerhold'un "sahne hareketinin özü"nü öğretmek amacıyla ürettiği ve "biomekanik" adını verdiği, günümüze varan en eski alıştırmaları özenle incelediğimizde ortaya çıkar.

İç yaşam ve yorum

Egzersizi farklı kılan, ve alıştırmanın, oyuncunun izleyiciye kapalı, yani kendi üzerindeki çalışmasına ait bir dramaturji olarak etkililiğini tanımlayan birkaç özellik şunlar:

1. Alıştırmalar her şeyden önce pedagojik hayal ürünleridir. Oyuncu, oyunculuğu öğrenmemeyi öğrenir, diğer bir deyişle, oynamayı öğrenmemeyi öğrenir. Alıştırmalar beden-bilincin tamamıyla düşünmeyi öğretir.
2. Alıştırmalar gerçek eylemi yerine getirmeyi öğretir ("gerçekçi" değil, gerçek).
3. Alıştırmalar, biçimsel kesinliğin gerçek eylemdeki temel önemini öğretir. Alıştırmanın bir başı ve bir sonu vardır, bu ikisi arasındaki yol ise çizgisel değildir, ani peripetia'larla, sıçramalarla, dönüm noktaları ve karşıtlıklarla yüklüdür. En basit alıştırmalar bile birçok çeşitleme ve gerilim, ani veya kademeli yoğunluk değişimleri, ritm hızlanması ve farklı yönlerde ve farklı seviyelerde mekân kullanımı varsayar.
4. Bir alıştırmanın dinamik biçimi, bir dizi farklı evreden oluşan bir sürekliliktir. Alıştırmanın doğru öğrenilmesi için parçalara ayrılmıştır. Bu süreç, sürekliliği, her biri algılanabilir eylemler olan dakik ve belirgin evrelerden oluşan bir dizi olarak düşünmeyi öğretir. Alıştırma hareketlerden oluşan bir ideogramdır, ve tüm ideogramlar gibi her zaman aynı sırayı takip etmesi gerekir. Fakat her bireysel hareket tokluk, yoğunluk ve güç bakımından farklılık gösterebilir.
5. Bir alıştırmanın her bir evresi bedenin tümünü katılıma çağırır. Bir evreden diğerine geçişe sats denir.

6. Bir alıştırmanın her evresi gündelik davranışa ait belli dinamikleri genleştirir, inceltir ya da indirger. Böylelikle bu dinamikler yalıtılmış ve "kurgulanmış" olurlar, bir montaja dönüşür ve zıtlıkların, karşıtlıkların ve gerilimlerin oyununu -diğer deyişle, gündelik davranışı sahnenin gündelik-dışı davranışına dönüştüren bütün temel dramatiklik öğelerini- öne çıkarırlar.
7. Alıştırmanın farklı evreleri kendi bedeninizi bir bütünlük olarak değil, bir eş zamanlı eylemler merkezi olarak deneyimlemenizi sağlar. Başlangıçta bu deneyim kişide bir kendi kendiliğinden vazgeçiş acısıyla örtüşür. Bu, daha sonra oyuncunun temel niteliğine dönüşecektir: birbirinden farklı yönlere fırlamaya hazır ve izleyicinin dikkatini çekebilen bir varlık.
8. Alıştırmalar yinelemeyi öğretir. Yinelemeyi öğrenmek, bir hareket dizisinin artan bir kesinlikle nasıl uygulanacağına yönelik olduğu sürece, nispeten kolaydır. Bir sonraki aşamada daha zorlayıcı hale gelir. Buradaki zorluk, sürekli yinelemenin donukluğa dönüşmemesinde yatar, ki bu da tanıdık bir hareket dizisi içinde yeni ayrıntılar keşfetmeyi ve yeni çıkış noktaları aramayı gerektirir.
9. Alıştırmalar, eylem yoluyla aykırı bir düşünme biçimini benimsemenizi sağlar, gündelik otomatik davranışların ötesine geçip gündelik-dışı gösterim davranışına uyum sağlamanızı sağlar.
10. Alıştırmalar bir yadsıma biçimidir: yorgunluk ve alçakgönüllü bir göreve bağlılık üzerinden vazgeçmeyi öğretir.
11. Alıştırmalar, basmakalıp klişeleri ve kendi kültürel kadın/erkek davranış koşullanmalarınızı aşmanızı sağlar.
12. Alıştırma metin üzerinde değil, kişinin kendi üzerinde çalışmasıdır. Oyuncuyu bir dizi engel üzerinden sınar. Kendinizi analiz ederek değil, kendi sınırlarınızla karşılaşarak tanımanıza izin verir.
13. Alıştırmalar bağımsız bir disipline ve zanaatin beklentilerine ve alışkanlıklarına karşı özerklik kazanmaya götürür. Gösterimin gerekliliklerinden bağımsız, ama onları uygulamaya hazır yeni bir başlangıç, sahneye özgü bir beden-bilincin doğuşunu temsil ederler.

Alıştırmalar, görünür olan üzerinde yinelenebilen biçimler aracılığı ile çalışmayı öğretir. Bunlar boş biçimlerdir. Başlangıçta her bir aşamanın uygulanması için gerekli olan zihinsel yoğunlaşma ile yüklüdürler. Oyuncu onlara bir kez hâkim olduktan sonra, ya ölürler, ya da doğaçlama yeteneği ile dolarlar. Doğaçlama yeteneği, başka başka aşamalarının çeşitlenerek uygulanmasından oluşur, arkalarındaki imgelerde (örneğin, ay üzerindeki bir astronot gibi hareket etmek), ritmlerinde (farklı müziklere uygun olarak), zihinsel çağrışım zincirlerinde.

Böylelikle, alıştırmanın hareket dizisinden bir alt hareket dizisi gelişir.

Görünür olanın (hareket dizisinin) ve görünmez olanın (alt hareket dizisinin) değeri, ikisinin arasında bir diyalog sürdürme olanağı doğurur; hareketlerin tasarımı ve kesinlikleri içinde bir alan yaratır.

Görünür olan ile görünmez olanın arasındaki diyalog, tam da oyuncunun içsel yaşam, ve bazı durumlarda meditasyon olarak deneyimlediği şeydir. Aynı şeyi izleyici yorum olarak deneyimler.

Duygunun karmaşıklığı

Dramaturjiden söz ederken montajı düşünmeliyiz. Gösterim çeşitli öğeler içeren, kendiliğinden bütün bir sistemdir, her öğe kendi mantığını takip eder ve tüm öğeler hem birbirleriyle hem de dışarısıyla etkileşim halindedir.

Aktörün dramaturjisi her şeyden önce yaşamdaki eylemi tanımlayan karmaşıklığa denk bir karmaşık yapı kurma yetisi demektir. Karakter olarak algılanan bu yapı, izleyici üzerinde duyusal ve zihinsel bir etki yaratmalıdır. Aktörün dramaturjisinin amacı izleyicide duygusal tepkiler harekete geçirmektir.

Duygunun kişiyi ele geçiren ve aşan bir güç olduğunu ileri süren naif bir anlayış vardır. Oysa duygu, bir uyaran karşısında verilen karmaşık bir tepkiler örgüsüdür.

"Duygu" deyimi ile ifade edilen bu karmaşık tepkiler örgüsü, birbirlerini dışlayan, fakat eş zamanlı olarak var olan en az beş farklı örgütlenme düzeyinin harekete geçmesiyle tanımlanır.

1. Genel olarak "his" adını verdiğimiz öznel değişim: örneğin, korku (sokakta bana doğru gelen bir köpek);
2. Bir dizi bilişsel değerlendirme (değerlendiriyorum: köpek iyi huylu görünüyor);
3. İstem dışı bağımsız tepkilerin ortaya çıkışı (kalp çarpıntısı, nefesin hızlanması, terleme);
4. Tepki verme itkisi (hızla uzaklaşmak istiyorum);
5. Davranış kararı (kendimi sakince yürümeye zorluyorum).

Oyuncunun yeniden kurması gereken belirsiz bir his değil, duygunun karmaşık yapısıdır. Dolayısıyla bir "duygu"yu tanımlamak için belirlediğimiz farklı örgütlenme düzeylerinin tümü üzerinde çalışmamız gerekir – bunlar görünmez olanın dünyasına ait olsalar bile fiziksel somutlukları vardır. Ayrıca, bu düzeylerin her biri kendi içsel tutarlılığını takip eder.

Buradaki karmaşık yapıya, basit öğelerin zıtlık veya uyum içinde, ama hep eş zamanlı olarak birbirine örülmesiyle ulaşılır. Bu, tiyatral anlamda sonsuz olasılıklar sunar. Köpeğe verdiğim tepkileri bedenimin farklı parçaları üzerinde ayrı ayrı çalışarak yapılandırabilirim: örneğin, bacaklarım cesurca davranır; gövdem ve kollarım hafifçe içe dönerek değerlendirme ve düşünceyi ifade eder; göz kapak

larımı kırpış ritmim istem dışı bağımsız tepkilere denk bir yapı kurarken, başım uzaklaşmaya yönelik tepki verir.

Sonuçta elde edilen karmaşık yapıya varmak için, basit yapıları ayrı ayrı çalışmak, her birini aşama aşama bir araya getirip örmek ve onları, yaşayan her canlıyı tanımlayan karmaşık özü açığa vurana dek tekrarlamak gerekir.

Alıştırmanın öğrettiği, basit olandan bu "eş zamanlı çokluğa" geçiştir: anlık algılanabilir eylemlerin, net bir şekilde tanımlanmış farklı aşamaların diyaloğu üzerinden, ani baht dönüşümlerine, değişimlere, sıçramalara, dönüm noktalarına ve karşıtlıklara açık, çizgisel olmayan gelişimi.

Tek bir sözcük ile alıştırma, karmaşıklığı yeniden yapılandırarak dram ile karşılaşır.

Gerçek ilişki

Tiyatro, sözlü veya sözsüz diyalog aracılığıyla gösterilen ilişkilerin sanatıdır. Sahne ilişkileri yapaydırlar. Dolayısıyla, onlara inandırıcı bir güç aşılamak için kas sistemlerini, eylemler ve tepkilerin fiziksel ağını bulmak gerekir. Dövüşmeyi temel alan sporlar, bireylerin arasındaki eylemler ve tepkiler oyununun temel koşullarını sağlar. Dövüş sporları ilişkilerin doğal jimnastiğidir.

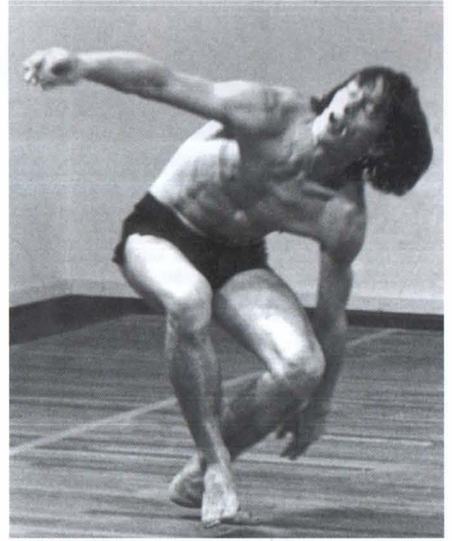
Dövüşmeyi temel alan sporlar fiziksel diyaloğun jimnastiğini oluştururlar. Saldırının, hilenin, savuşturmanın ve karşı hamlenin dinamikleri eylem-tepki mantığını öğretir, ve bu mantığı yapıntısal değil gerçek koşullara otur-tur. Bu bağlamda boks, bir güç alıştırması olarak değil, fiziksel diyaloğun temel bir düzeyi olarak değer kazanır.

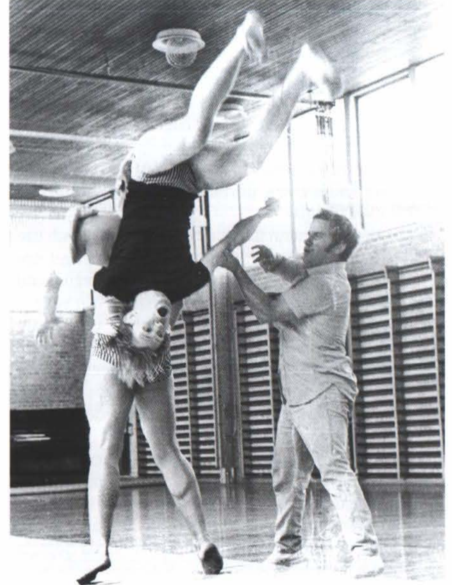
Bu, oyuncu eğitiminde Avrupa ve Asya geleneklerinin dövüş sanatlarına verdikleri önemi açıklar. Eskrim, bütün Avrupa tiyatro okullarının programlarında bulunurdu. Bunun gerekçesi genellikle, oyunculardan yorumlanması beklenen, klasik repertuvar oyunlarının düello sahnelerine dayandırılırdı: örneğin Romeo ve Juliet, Hamlet ve Cyrano. Bu gerekçelerin arkasında, eskrimin fiziksel diyaloğun temelini şekillendirdiğine dair üstü kapalı bir farkındalık yatar.

Oyuncuların eğitimine zaman zaman dahil edilen akrobasi bile, görünüşe karşın bir dövüş çeşidi sayılabilir. Alıştırmanın zorluğu ve göreceli tehlikesi oyuncuları birer akrobata dönüştürmeyi amaçlamaz. Onlara kararlı, her an hazır bir şekilde ve zemini ya da desteği sürekli olarak darbe vurabilecek bir rakibe dönüştüren, böylelikle en ufak dikkat eksikliğini cezalandıran bir itiş ve karşı-itiş sırasına uygun olarak tepki vermeyi öğretir. Bu anlamda, akrobasi de bir ilişki jimnastiğidir. Ağırlığı, dengeyi ve cansız nesneleri, canlı bir eylemler ve tepkiler diyaloğunun kritik ortaklarına dönüştürür.

Dans olarak spor

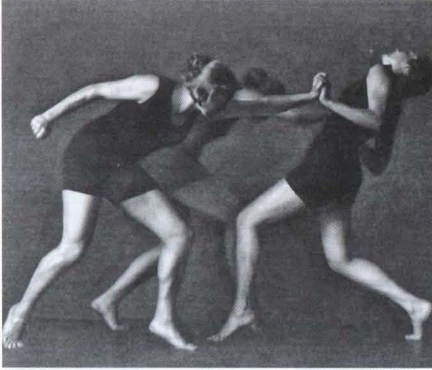
Reformcuların okul programı –Jacques-Dalcroze, Meyerhold, Copeau ya da Dullin– yarattıkları alıştırmaların yanı sıra jimnastik, atletizm, eskrim, tenis, boks ve disk atma gibi belli bazı sporları da içeriyordu.



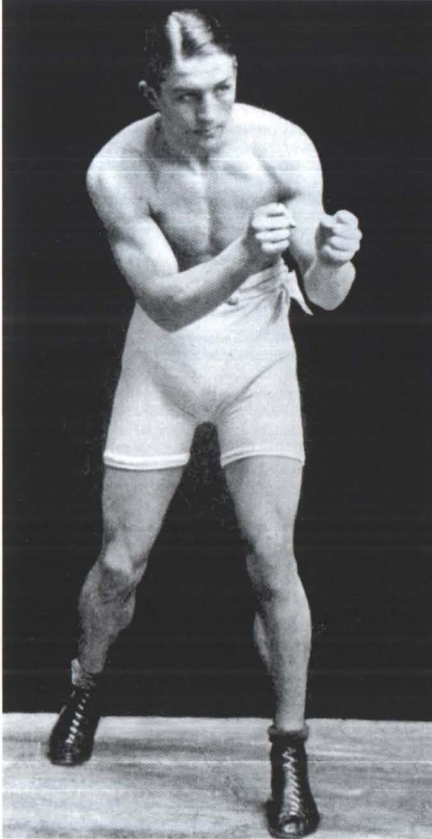


4. (üstte) Ryszard Cieslak (1937-1990): Grotowski'nin plastik alıştırmaları (1970).

5. (altta) İtalyan palyaço Romano Colombaioni akrobasi öğretirken (1969).









6. (sol üstte) Hellerau'daki Jaques-Dalcroze Enstitüsü'nde alıştırma.

7. (solda) 1920 dünya orta sıklet şampiyonu olan George Carpentier (1894-1975) 1908 ve 1925 yılları arasında Avrupa'nın en büyük boksçusuydu. Etienne Decroux ona olan hayranlığını, kendisine adadığı şu sözlerle dile getirmişti: 'Kuvvet ve zarafet, güç ve incelik, parlaklık ve düşünce; risk almaya hazır olmak ve gülümsemek. Bedensel mimimize ilham veren bir imge olduğunu hayal bile etmiş olamazdı'. Boks, Avrupa tiyatrosu reformcularını en büyüleyen spordu. Aktörleri ve aktrisleri biyo-mekanik alıştırmaları artık uygulamadıklarında bile, Meyerhold'un okulundaki eğitimin bir parçasıydı. Eisenstein boksu inceledi ve Jack London'ın kısa bir öyküsünden yola çıkan Meksikalı (1921) yapıtının dönüm noktası bir boks maçı oldu. "İnsan dövüş makineleri" olarak tanımladığı boks şampiyonları üzerine birkaç şiir yazmanın yanı sıra Brecht Alman boksçu Samson Körner'in yaşamöyküsünü yazdı. Bkz. Franco Ruffini: *Teatro e box. L'atleta del cuore nella scena del novecento* (Tiyatro ve boks. 20. yüzyıl sahnesinin merkezindeki atlet). Il Mulino, Bologna, 1994.

8-9. (üstte) Rudolf Bode'nin jimnastik alıştırması (1922). Jaques-Dalcroze'un öğrencisi olan Alman Rudolf Bode (1881-1970) 'dışavurumcu jimnastik' yöntemini geliştirdi. İnsan bedeni bir organizma olarak ele alınıyor ve her hareket bedenin tümünü ilgilendiriyordu. 'Doğal bir hareket, bedenin bütününün hareketidir'. Bode'nin temel kuramsal noktaları bütünlük ilkesi (her bir hareket her zaman bedenin bütününü etkiler) ile ağırlık merkezi ilkesiydi (bedenin hangi parçasının hareketi olursa olsun, bir hareket her zaman ağırlık merkezinden yola çıkar). Eisenstein 'dışavurumcu jimnastik'ten haberdardı ve 1922'de oyun yazarı S.M. Tretyakov ile birlikte Bode'nin kitabı *Ausdruckgymnastik*'i (Dışavurumcu Jimnastik) yorumlayan bir deneme yazdı. Kazuo Ohno da gençliğinde Bode'nin yöntemini çalışmıştır.





10-12. (solda) Rudolf Bode'nin alıştırmaları (1922); (ortada) Meyerhold'un biyo-mekanik alıştırması (1922); (sağda) sopalarla dövüşmek: Odin Teatret'de alıştırmalar (1968).

Teniste, eskrimde ve boksta atlet, bacakları aralanmış olarak, tetikte olmaya yönelik bir duruşa sahiptir. Tepki vermeye hazırdır, bir sonraki adımda ne olacağını öngöremez: ileri, geri veya yana doğru hareket gerekebilir. Zaman zaman eylemi başlatır, zaman zaman dış bir uyarana uyum sağlayarak tepki verir. Bazen tamamen hareketsiz, dikkatli ve tetiktedir, bütün gerilimini boşaltmaya; savunmaya, saldırıya veya savuşturmaya atılmaya hazırdır (bir rakibe karşı darbe hamlesi yapmak veya bir topu kortun diğer tarafına indirmek için keskinlik, güç ve fiziksel zekâ gerekir). Beden ağırlığı, çeşitli dürtülerin akımı ile canlanır, küçük zıplamalar, yavaşça kayan veya ok gibi fırlayan adımlar ile durmaksızın bir bacaktan diğerine geçer, 'staccato', 'pizzicato', 'legato' (öğrencilerin Hellerau'da öğrendikleri 'yürüyüşün süslemeleri'). Bu, beden ağırlığının bir bacaktan diğerine sürekli ve düzensiz olarak yaylanması prensibine dayanan bir danstır. Tenis, eskrim ve boks, eylemdeki enerjinin, kesin ve işlevsel balesidir. Bu sporlar –ve başka hiçbir spor değil– reformcuların ayrıcalık tanıdıkları sporlardı, çünkü bitmeyen bir sat'lar akışını, gerçek eylemi varsayan somut uyaranlara verilen yanıtları temel alıyorlardı.

Öte yandan, disk atmada atlet kendi etrafında döner, ardından, dengesini özenle kontrol ederek ve geçilmemesi gereken bir çizginin sınırları içinde kalarak diski fırlatır. Aynı prensip, birçok dans alıştırmasında bulunabildiği gibi, Decroux'da da bulunur: çabuk hızlanışları, hedefledikleri yönü içeren dinamik bir hareketsizlikte donan bir eylemler dizisi.

İzleyicilerle fiziksel diyalog

Oyuncular ile seyirciler arasındaki ilişki, Coleridge'in "inançsızlığın askıya alınması" adını verdiği şeye dayanır. Bir sanrılar ağına yaslanan bu ilişkiyi etkili hale gelebilmesi için sağlam bir zemine, yani fiziksel bir tutarlılığa oturtmak gerekir.

Bu fiziksel tutarlılık "kinestetik" olarak dile getirilebilir, yani izleyicilerin, görünüşteki eylemsizliklerine rağmen, sahne üzerindeki hareketlerin karşılıklarını kendi bedenlerinde algılamalarını sağlayan duyu.

Bu durumda da, spor, jimnastik ve akrobasi, gösterim zanaati için yararlı referans noktaları oluştururlar. Oyuncuyu izleyiciye bağlayan alt kas yapılarından birine işaret ederler.

Atletik ve akrobatik ustalık, izleyicinin dikkatini kinestetik nitelikteki temel bir ilişkiyle tutar: bir eylemler ve tepkiler ağı, herhangi bir anlamlandırmayı dışlayan bir çeşit fiziksel diyalog. Sadece fiziksel çekim üzerine kurulan sirk ve akrobasi gösterimleri, entelektüel, estetik ve yazınsal güçlerine karşın gelişmiş tiyatral gösterimlerde eksik olan bu temel düzeydeki güce erişirler. Bundan dolayı sirk sanatçıları ve şarlatanlar, fütüristler başta olmak üzere, 20. yüzyıl tiyatro reformcuları ile avangardına bir örnek oldular. En derin trajedileri ve en ince şiirselliği, akrobatların ve atletlerin fizikselliğine dayanan gösterimlerin canlılığı ve elektrik enerjisiyle bir araya getiren bir tiyatronun hayalini kurabildiler. Artaud bir "yürek atleti"nin hayalini kurdu. Bu, karakterler arasındaki diyalogların ve karşılaşmaların, bir boks maçındaki eylemlerin çıplak ve canlı gerekliliğine sahip oldukları bir tiyatroda gerçekleşebilirdi.

Gerçek eylem

Bazı jimnastik ve spor yöntemleri sahne çalışması ile doğrudan ilişkilidir, çünkü izleyicinin kinestetik duyusuna etki eden ani tepki verme yetisini geliştirmeye yöneliktirler. Üstelik, oyuncuya zanaatin fiziksel ve dinamik temel-

Exemple d'un petit jardin transformé, à peu de frais, en terrain de travail familial.

13. (sol üstte) George Hébert: aile spor alanına dönüştürülmüş bir bahçe. Bahçede çember şeklinde bir koşu alanı, bir yüzme havuzu, arka tarafta tırmanma veya üzerinde top sektirme amaçlı bir duvar, tırmanmak için ip ve merdivenler, yürümek veya sallanmak için yerden yüksek kirişler.
14-15. (sağ üstte ve altta) Herbert'in alıştırmaları: disk atma ve halat çekme oyunu.

lerine hâkim olmayı öğretir, bireysel boyutta (enerjinin kullanımı), diyaloglar boyutunda (ortak oyuncularla ilişkiler) ve kamusal boyutta (izleyiciyle olan ilişki).

Oyuncunun eylemleri yapıntı niteliği taşıyan bir bağlamda yer alsalar da, özlerinde gerçek olmak zorundadırlar, boş birer hareket değil, gerçek tinsel-fiziksel eylemler olmalıdırlar. Sahne yaşamının temel düzeyinde, eylemlerin etkililiği, zihinsel ve fiziksel enerjiyi izleyicinin sinir sistemini etkileyebilecek ve dikkatini keskinleştirebilecek, algılanabilir bir harekete dönüştürebilen somut bir çalışmanın ürünü olmalarına bağlıdır. Oyuncu, eylem çabasının ve mantığının bir engele veya zor bir göreve uyarlanmasından oluşan jimnastik ilkelerinden yararlanabilir. Tiyatro reformcuları, Georges Hébert veya Rudolf Bode'nin (bkz. Çıraklık ve Eğitim), fiziksel eğitim yöntemlerini uygularken bunun farkındaydılar.

Georges Hébert (1875-1957), jimnastik alıştırmalarından ve donanımından kurtarıp, 'doğal' engelleri aşmak için gereken eylemlere uygun olarak geliştirdiği fiziksel eğitim yöntemine 'doğal jimnastik' adını verdi. Hébert'e göre, ideal stadyum bir bahçeydi. Bahçenin sınırlı alanında, içinde yüzmenin, sıçramanın ve tırmanmanın mümkün olduğu geniş bir doğal ortam çeşitliliği yaratılabilirdi.

Bu, tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi, kişinin taklit yapmasını değil, kendini gerçek eylemlerde deneyimlemesini amaçlayan bir alandı.

Hébert bir deniz subayıydı. Seyahatleri sırasında, sözüm ona ilkel toplumlardan gelen kimselerin bedenlerini nasıl formda tuttuklarını gözlemlemiş, ve onların yöntemlerini kendi toplumundaki jimnastik alıştırmalarının yapaylığıyla karşılaştırmıştı. Spor salonu gibi mekânlarda bulunan donanımlar ve alıştırmalar üzerine kurulan jim-

nastiğin, kendilerinde birer estetik amaca dönüşme riskini taşıyan soyut ölçütlere uyduğunu fark etti. Kendi sınırlarını aşmayı ve enerjisi ve ekonomisi engelin doğası tarafından belirlenen bir eylemin uyumunu keşfetmeyi istedi.

Bu nedenlerden dolayı Hébert'in jimnastiği, onu dansa ve Jaques-Dalcroze'un *eurhythmi* tekniğine yeğleyen Jacques Copeau tarafından kendi oyuncularının eğitim temeli olarak seçilmişti. Meyerhold'un ve Decroux'nun biomekanik ve bedensel mim araştırmalarının çıkış noktasında buna benzer düşünceler vardı. Amaç, her zaman sahneye ait yapıntının içsel bir eğilimi olan kendini sahteliğe ya da taklide dönüştürme eğilimine karşı koymaktı. Bu, yapıntının etkisiz ve zararsız bir gösteriye alçalma riski, tiyatronun tahtakurusudur.

Meyerhold'un tiyatro bölünmesi

Tiyatro çalışmasında bir çeşit bölünme yaratmanın yolunu bulan, hem tiyatroyu icra eden, hem de izleyenler için potansiyel enerjileri serbest bırakan Meyerhold oldu. İlk adım, alçak gönüllü ve zanaatkâr bir buluş niteliği taşıyordu. Meyerhold, oyuncunun "plastik eylemler"inin nasıl ve neden karakterin sözleriyle uyum içinde olmak zorunda olmadıklarını açıkladı. Gündelik yaşamda sözler ve hareketler arasında birbirlerini tamamlama ya da birbirinden bağımsızlık üzerine kurulu bir ilişki olduğunu gösterdi. Sözler, insan ilişkilerinde açık niyet belirtirler, her ne kadar bunlar içten, resmi veya sahte olsalar da. Fakat sözlere eşlik eden hareketler, tavırlar, yakınlık, bakışlar ve sessizlikler ifade ettikleri ilişkileri sadece pekiştirmekle kalmazlar, aynı zamanda bu ilişkilerin hem duygusal açıdan, hem toplumsal açıdan gerçek doğalarını ele verirler. Meyerhold, oyuncunun bu iki davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl biçimlendirebileceğini, kendi hareketlerini, sözleri resmetmek zorunda olmadan, onlarla yeni bir ilişki kuran bir mantığa uygun olarak tasarlayabileceğini gösterdi.

Bu, etkileriyle izleyicinin yüzeyde durmamasını, bireyin kendisinin ve toplumla ilişkilerinin çeşitli gerçekliklerindeki çoğul dinamikleri eşzamanlı olarak dikkate almasını sağlayan teknik bir yöntemdi. İki gösterim düzleminin –davranış düzlemi ve söylem düzlemi– arasındaki alan, izleyicilerin görüşüne derinlik vererek anlayışlarına keskinlik kattı.

Keskin görüşlülük arayışı hem izleyiciyi hem oyuncuyu ilgilendirir. Bu ne her ikisinin de aynı şekilde gördüğü ve anladığı anlamına gelir, ne de her ikisinin tiyatral bir eylemi izlerken veya icra ederken aynı deneyimi deneyimledikleri anlamına gelir. Bir oyuncu kendi anlam arayışını ve araştırmasını kendi beden-bilincinin mikroevreni içinde ve onunla birlikte uygulayabilir. Ancak bu anlam, gösterimi izleyen seyircinin gerçekleştirdiği araştırma ve algıladığı anlam ile olan ilişkisi bakımından bağımsızdır. Aynı gösterim hem oyuncu hem de izleyici için gerçek bir antropolojik araştırmaya dönüşebilir, ama her ikisi için de mutlaka aynı keşif yolculuğu değildir.

Meyerhold'un tiyatro uygulamasının odağında gerçekleştirdiği bölünme, dramaturjinin karmaşıklığı ile baş etmenin ön koşuludur. "Gösterim metni" olarak dramaturji, çeşitli örgütlenme düzlemlerinden oluşan bir organizmadır: Her düzlemin özerk bir yaşamı vardır ve bir müzik bestesindeki farklı enstrümanların çizgileri gibi diğer düzlemlerle etkileşim halindedir.

Örgütlenmenin olaylar dizisi ve peripetia'lardan oluşan anlatı düzlemi vardır – bunu en derinlemesine inceleyen, geleneksel metin odaklı tiyatrodur.

Bir başka örgütlenme düzlemi, izleyicinin duyularına yönlendirilen eylemler ve itkiler akışının dinamiğini düzenleyen organik dramaturjidir. Bu "dans eden tiyatro" düzlemi, eylemlere anlamdan değil de, izleyicinin duyularını uyanık tutma, uyarma ve ikna etme yetisinden kaynaklanan bir bütünlük verir, tıpkı işitme duyusunu değil de oyuncunun ve izleyicinin sinir sistemini hedef alan müzik gibi.

Son olarak, daha iyi bir deyimin eksikliğinde "değişik hallerin dramaturjisi" olarak adlandırdığım düzlem vardır. Bunu, hikâyenin anlamını temelinden değiştiren ve izleyicinin duyularını ve anlayışını beklenmedik bir boşluğa daldırarak beklentilerini yoğunlaştıran ve saptıran düğümlerin veya dramaturjik kısa devrelerin bütünü olarak tanımlayabilirim. Meyerhold dramaturjik örgütlenmenin bu üçüncü düzleminin önemini, "grotesk" kavramını kullanarak ve yorumlayarak sürekli vurguladı. Onun öğrencisi olan Eisenstein grotesk'in ilkelerini film montajına uyguladı. Bunu yaparken ekstaz'dan söz etti, *ex-stasis* olarak, gerçekliğin sıradan boyutunun ötesine bir sıçrayış demek olan sözcük anlamını kastediyordu.

Dramaturjik örgütlenmenin üç düzleminin yönetiminden ve iç içe örülmesinden doğan yoğunluğun tek amacı, izleyicinin algısına etki etmek değildir, aynı zamanda oyuncunun kendisi üzerindeki çalışması için de yararlıdır. Bu durumda, dramaturji bir gösterim değil, "alıştırma" denilen bir hareket dizisi üretir. Meyerhold'un biomekanik alıştırmaları gözlemleyenler için değil, yapanlar için düzenlenmiş tiyatral organizmalardır. Fiziksel eğitimden daha fazlasıdır, bir düşünce şeklinin bedenselleşmiş biçimleridir.

Tarih, Meyerhold'un düzenlediği ve oyuncularının uyguladığı birkaç biomekanik alıştırmayı içeren bir filmin parçalarını korumuştur. Bu belge bizlere, Meyerhold'un eylem içindeki düşüncesini kodlanmış bir dilde aktarır. İnsan onu neredeyse canlı, yüzyüze görebilecek gibidir. Meyerhold, oyuncunun "bir tasarımın keskinliğinde yaşamayı" bilmesi gerektiğini savunurdu. Bu belge bunu kendi gözlerimizle doğrulamamıza olanak tanır. Oyuncuların nasıl alıştırmaları sadece uygulamakla kalmayıp onların içinde yaşadıklarını açık şekilde görürüz. Her şey sanki tasarım belirli bir bireyin organik doğasında hayat bulup canlanan bir kodmuş gibi gerçekleşir.

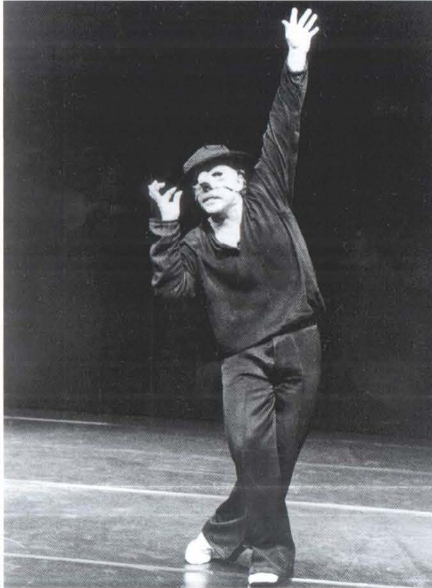
Organik nitelik oyuncudan kaynaklanır, ama tasarım Meyerhold'e aittir. Bu, bazı ayrıntıları bir yandan genişletirken aynı zamanda "normal" olarak eylemin art arda ge-

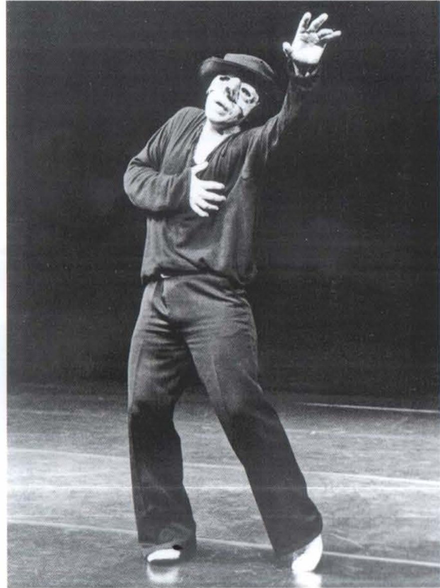




16-17. (yukarıda ve solda) Meyerhold'un stüdyosunda 1914'te yönettiği Sofokles'in Antigone'sinden bir sahne. Bu erken dönemde bile Meyerhold, izleyicinin sinir sistemini etkileyebilecek bir sahne dinamiğini yapılandırma çabası içinde hareket bölünmesine odaklanıyordu. Sofokles'in tragedyasından bu sahne net bir şekilde biyomekaniğin habercisi.

18-19. (alt solda ve alt sağda) Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken'inde Gennadi Boganov Lucky rolünü biyo-mekanik ilkeleri doğrultusunda yorumladı (Kopenhag ISTA, 1996).











len aşamalarına ait başka ayrıntılarla birleştiren, karşı-itkiler ve karşıtlıklar aracılığıyla yaşayan bir düşüncenin izidir. Bu düşünce, peripetia'ları öngörülebilir bir davranış çizgisi karşısında bir dizi çelme gibi yaratır. Peripetia yalnızca hikâyenin gelişimini ilgilendirmez, fiziksel davranışa, dinamik tasarıma, denge ve çelişen gerilimlerin dansına dönüşür. Her alıştırma sadece birkaç saniye sürer, ama bu süre tiyatronun bir keşif olarak tanımını ve gerçekleştirilmesini özetlemeye, ve görünür olan suretin arkasında gizlenen iskeleti açığa çıkarmaya yeter.

Biomekanik alıştırmalar eğitim şablonları değil, düşüncelerin hareketini gösteren duyusal metaforlardır. Düşünceyi eğitirler. "Yaşam" dediğimiz şeyin, anlatım öncesi varlık ve sahne varlığından anlatıma ve dramaturjiye, sosyal ve politik düzleme, kendini nasıl farklı örgütlenme düzlemlerinde ortaya koyduğunu ayrıştıran eylemlerdir. Meyerhold'u tarihi bir tiyatroda yaratıcı ve ileri görüşlü bir kahin olarak gösterirler. Meyerhold ne mekânların ve zamanların renklerini betimler, ne de kendini tarihi olayların yorumuna adar, bakışını henüz gelecek ve olacak olanın uzak köklerine daldırır.

Alıştırmaların "tasarımı" bize Meyerhold'u herhangi bir fotoğraf ya da portreden çok daha iyi aktarır.

(Eugenio Barba, *Grandfathers and Orphans* [Büyükbabalar ve Yetimler])

20-25. 'Tre-tre', Roberta Carreri ve Julia Varley'in geliştirdiği bir alıştırmalar serisi (Montemor ISTA'da gösterilmiştir, 1998). 'Tre-tre' serisi, her eylemin ve duruşun biçimini ve dürtülerini, Sat'larını eşzamanlı hale getiren çeşitli aşamalarından geçen iki veya daha fazla oyuncu tarafından uygulanır. Bu alıştırmalar zinciri 'geçişler'in kesintiye uğrattığı dinamik bir hareketsizlik üzerine kuruludur. 'Tre-tre'nin bir başka özelliği ise duruşların merkezcil ve iç patlamalı tavrıdır. Odin Teatret'in usta oyuncuları tarafından otuz yıllık eğitimden sonra icat edilen bu alıştırmalar, mekâna yayılan hayati bir taşkınlığın değil, enerji yayan gergin bir durgunluğun altını çiziyor.

Alıştırma: Organik ve dinamik bir dramaturji modeli

Bir alıştırma, organik ya da dinamik bir dramaturji modeli olarak ele alınabilir. Dramaturji bir bağlantılı olaylar dizisidir. Dramaturji tekniği, çalışmanın her eylemine bir peripetia noktası kazandırmaktan ibarettir. Peripetia derken bir yön ve gerilim değişikliğinden söz ediyoruz. Dramaturji sadece dramatik edebiyat, sözcükler ya da olay örgüsüne ilişkin değildir.

İzleyiciyi sinirsel, duyusal ve duygusal düzeyde etkileyen ritmlerin ve hareketliliğin düzenlemesini yöneten organik ya da dinamik bir dramaturji de vardır. 20. yüzyıl boyunca yaratılan ve uygulanan alıştırmalar –Stanislavski ve Meyerhold'den Grotowski'ye, Yaşayan Tiyatro'ya, Açık Tiyatro ya da Odin Tiyatro'suna– sahne varlığının ilkelerini bedenselleştirmenin etkin bir yoludur. Bu ilkeler bir oyuncuyu beden-bilincinin bütünüyle düşünmeye ya da hareket etmeye iter, ve bir gösterimde oyuncunun organik dramaturjisinin gelişimine temel oluştururlar.

Dramaturji bir düşünme yoludur. Bu cisimleşmiş düşüncenin kendini açığa çıkarması, eşzamanlı eylem dizilerini düzenleyen bir teknik aracılığıyla gerçekleşir; bir hareket dizisiyle. Hareket dizisi aşama aşama bağlantıları ve ilişkileri kurar, açığa çıkarır ve birbiri içine örer. Bu, bir parçalar çokluğunu, çeşitli ayrıntıların ve bileşenlerin artık ayrı birer birim olarak ayrımsanamadığı bölünmez bir organizmaya dönüştüren süreçtir. Bir egzersizi uygulamak, hiçbir şey anlatmayan yapısal bir biçime hayat aşılamak anlamına gelir. Çırak, her aşamanın kesin biçimini, farklı ayrıntılarının sırasını ve eşzamanlılığını, ve yön ve yoğunluktaki kesin değişiklikleri öğrenir. Yineleme sayesinde çırak, sürekli değişen bir ritm ve akış özelliği taşıyan organik bir bütünlüğü yeniden yaratır.



Biçim, ritm ve akış

Biçim, ritm ve akış, gösterimcinin eylemine ilişkin üç farklı perspektifin adıdır. Düzenlemenin değişik teknik ilkelerine ya da açılarına işaret etmezler. Aynı gerçekliğin üç yüzünü tanımlarlar. Bu ayrımın araştırma amacı için kullanışlı bir yapıntı olduğunu unutmaksızın bunları geçici ve işlevsel olarak birbirinden ayırt edebiliriz.

Doğaçlama ya da sabitlenmiş bir hareket dizisini, bir alıştırmalar dizesini ya da bir dansı şöyle ele alabiliriz:

a) Montaj sonucu ortaya çıkan, mekân ve zaman içinde yer alan bir biçim, bir tasarım;
b) Tempoların, vurguların, hızın ve çeşitli enerji renklerinin ve nüanslarının ölçülü düzeni ve sıralı değişimi;
c) Enerjinin organik akışına yol veren bir nehir kıyısı.

Nihai sonuç eylemin akışını, ritmini ve biçimini ayırt etmeyi imkânsız kılar. Aynı şekilde, fiziksel eylemi zihinsel eylemden, bedeni sesten, sözü niyetten, gösterimcinin ifade öncesi düzlemini anlatımsal etkililiğinden ve oyuncunun dramaturjisini bir diğer oyuncununkinden ya da yönetmeninkinden ayırt etmek de imkânsızdır.

Örtük bilgi

Bedensel eğitimin her türü belli eylem şablonlarını ve planlarını güçlendirme eğilimi gösterir. Bu şablonlar ve planlar, onları nasıl uygulayacağımızı düşünmek zorunda kalmadan hareket etmemizi sağlarlar. Sanki kafayı hiç işe karıştırmadan düşünen, bedenin kendisi, bir el, bir ayak, omurgadır. Aynen böyle, örneğin, her hareketin anlaşılması, öğrenilmesi ve ezberlenmesi gereken bir dönemden sonra, araba kullanmayı öğreniriz. Sonunda her bir işlemi akla getirmek zorunda olmadan, beklenmedik bir şey olduğunda uygun biçimde ve anında tepki vererek araba kullanırız, ve aynı anda müzik dinleyebilir, bir yaya ile konuşabilir, ya da bir düşünceye dalabiliriz.

Uygun biçimde ve anında tepki verme becerisi, ezberlenmiş bir eylemler şablonunu izleyerek otomatik olarak tepki vermek anlamına gelmez. Kesin kurallarıyla özümsenmiş olan bir davranışa uyarak yepyeni ve öngörülemez bir şablonu hayal etmeyi bilmekten ve nereye gideceğinin henüz farkına varmazken onu uygulayabilmekten oluşur.

Oyuncunun zanaatini öğrenmek, Stanislavski ve Copeau'nun sözlerini kullanırsak, sahne üzerinde "ikinci bir doğa"ya dönüşen düşünce ve davranış biçimlerini, becerilerini ve yetilerini özümsemek anlamına gelir. Eğitimli oyuncu için sahne davranışı, gündelik davranış kadar kendiliğindenleşir. Bu yeniden işlenmiş bir kendiliğindenliğin sonucudur. Bu "yeniden işlenmiş kendiliğindenliğin" amacı, eylemleri seyircinin duyuları üzerinde organik ve etkili olacak kararlılıkta uygulama becerisidir.

Yeniden işlenmiş kendiliğindenlik sadece doğal davranışı betimleyen sınırsız, özgür ve kolay bir biçem değildir. Gündelik davranışımızı yöneten şeyin, sanatın olağandışı dünyasında dinamik bir karşılığını kuran bir sürecin sonucudur: bu, farkında olarak bildiğimiz ile bildiğimizin farkında olmadan bildiğimiz arasındaki dengedir, örtük bilgimizdir.

Ya da, Michael Polanyi'nin terminolojisine göre bu, "odaklanmış bilgi" ile "örtük bilgi" arasındaki ilişkidir.

(Eugenio Barba, *Tacit Knowledge: Heritage and Waste* [Örtük Bilgi: Miras ve Ziyan])

ANLATIM ÖNCESİ

Kişi olarak dansçının fiziksel ağırlığı, fiziksel güçlerce denetlenen etten kemikten bir bedeni vardır. Dansçı, bedeninin içinde ve dışında olanları, ayrıca duygular, dilekler ve amaçları duyumsal olarak yaşar. Bununla birlikte sanatsal bir enstrüman olarak –en azından izleyicisi için– görünürdeki varlığından ibarettir. Özellikleriyle hareketlerini kesin olarak tanımlayan, görünüşü ile yaptıklarıdır. Göze kanatlı bir yusufçuk hafifliğinde görünüyorsa, terazideki seksen kilosu hiç yokmuş gibidir. Çabaları ancak duruş ve hareketle kısıtlanmıştır. Bir tablodaki figürden daha çok ya da daha az ruha sahip değildir.

– Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Sanat ve Görsel Algılama)

Bütünlük ile örgütlenme düzeyleri

Romalılar "Etrüsk disiplini" denince ne anlıyordu? Romalılar, Etrüsk disiplini ya da bilimini, sıradışı ve harika olgular ve tanrısal iradenin cennetten gönderilmiş belirtilerini yorumlayan doktrinler sistemi olarak algıladı. Aynı zamanda bu disiplin, olumsuz bir alametin karanlık etkisini kovabilen kefaret törenleriyle de bağlantılıydı.

Doğa olaylarının yorumlanması, bunların fiziksel dinamiklerinin de gözlenmesi anlamına geliyordu, ama bu, Etrüsklerin doğa olgularının usçu bir bilimini geliştirmelerine yol açmadı. Seneca *Doğal Sorular*'ında bizlere Etrüsk disiplini üzerine sahip olduğumuz en kapsamlı bilgiyi verirken bu gizemci yaklaşıma Aristoteles zamanından bu yana bilime egemen olan her tür usçuluğa aykırı olduğu için karşı çıkar.

Seneca şöyle yazar: "Romalılar ve Etrüskler arasında şu fark vardır: biz, şimşeğin bulutların çarpışması sonucu oluştuğuna inanırız. Onlar ise bulutların şimşek yaratmak üzere bir araya geldiğine inanır. Onlar her şeye yüce bir gerekçe bulur. Bu yüzden olayların oldukları için bir anlam taşıdığına değil, bir anlam yüzünden olduklarına inanırlar."

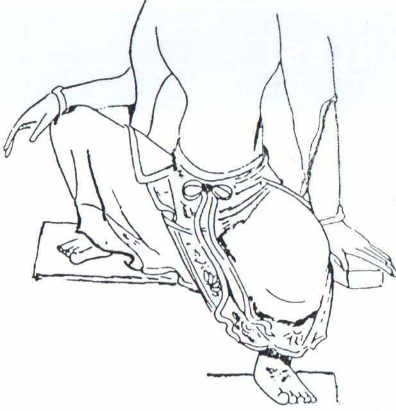


1. Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresa. Bilinmeyen bir ressamın 18. yüzyıl tablosu (Prag'daki Başpsikoposluk Sarayı). Asa ile tacı fark etmeden önce bile figürün tavrı ile gözlerdeki bakış, bunun kraliyetten bir kişilik olduğunun açık belirtisidir. Yazar Henry James, gizem ve ikircikli anlamların önde geldiği bir anlatı tekniği arayışında not defterine kraliyetten kişilerin varlığını tanıma üzerine kurulu bir öykünün olaylar örgüsü için şu sözleri kaydetmişti:

Venedik'te bir ressam (Pasolini), İmparatoriçe Frederica'nın (Kr§aliçe Victoria'nın kızı Almanya İmparatoriçesi Victoria) resmini yaptıktan sonra demişti ki: "Oturmayı, poz vermeyi, sadece imparatoriçeler biliyor. Oturmaya ve bakılmaya alışkanlıkları var, onların resmini yapmak başkalarından üç kat daha kolay." Bu düşünceyi süsleyen bir başka küçük "model" öyküsü de şöyle: Bir ressama bir gün ücretli model olarak bir kadın gelir. Yoksuldur, iş açısından kusursuzdur ve pek gizemlidir. Ressam, nasıl olup da bu kadar iyi olduğunu merak eder. Sonunda onun tahtından uzaklaştırılmış bir prenses olduğunu, yaşamını kazanmak zorunda kalacak ölçüde yoksulluğa indirgenmiş olduğunu öğrenir. (Henry James, *Defterler*)

Aynı konuda Stanislavski aktörlerine şöyle demişti: "Metni kullanmadan, mizansen olmadan, her sahnenin sadece içeriğini bilerek her şeyi fiziksel eylem çizgisi uyarınca oynarsanız, rolünüz en azından yüzde otuz beş hazır demektir. İlk önce fiziksel eylemlerinizin mantık düzenini kurmalısınız. Ressam, resmine ne tür incelik getirirse getirsin, modelin pozu fizik yasalarını ihlal ederse, pozda hakikat yoksa, diyelim oturan bir figürün betimlenişi gerçekten oturmuyorsa, hiçbir şey onu inandırıcı kılamaz. Bu yüzden ressam, resminde en incelikli ve karmaşık ruhsal durumları canlandırmayı düşünmeden önce bizim modelin gerçekten oturduğuna, ayakta durduğuna ya da yattığına inanacağımız biçimde modelini oturtmalı, ayakta durdurmalı ya da yatırmalı.

Bir rolün fiziksel eylemler çizgisi de oyunculuk sanatında aynı anlamı taşır. Ressam gibi oyuncu da karakteri oturtmalı, ayakta durdurmalı ya da yatırmalı. Ancak bu bizler için daha karmaşık, çünkü bizler kendimizi hem ressam hem model olarak sunuyoruz. Bulmamız gereken, durağan bir poz değil, bir kişinin çok çeşitli durumlardaki organik eylemleri. Bunlar bulunana dek, aktör hakikati fiziksel davranışıyla destekleyene dek, başka bir şey düşünemez." (O. Toporkov, *Stanislavski Provada*)



2. Budist yontu sanatında maharajalilsana, yani "kralın rahat duruşu" denilen geleneksel duruş. Özelliği, ayakların iki değişik düzeyde bulunması. Klasik dönemin Hint sanatında ve hâlâ günümüzde özellikle tiyatro ve dansta tüm eylemler ile duygular büyük bir jestler (mudra ile hasta) ve kodlanmış pozlar yelpazesi üzerinden betimlenir. Jest ve pozların belirlediği, ancak uzman ve arif olanların anladığı alışkısal bir dil, basit bir gerekçeyle, Buda'yı iyi tanımlanmış ve evrensel olarak tanınan bir jestler dizisiyle göstermek için kullanılmaktaydı. Bu kodlanmış jestler, inananların anlatı, yontu ya da resimsel sahnelerde Buda'nın yaşam ve öğretisini doğrudan izlemelerine olanak veriyordu.



3. Kuan Yin, Merhamet tanrıçası. Çin tanrıları arasında en sevilenlerden biri olan bu Hint kökenli Budist tanrı çoğu kez Hıristiyanların Meryem Ana'sına benzetilir. Kuan Yin'in bu versiyonunun (Qing Hanedanı'ndan bir porselen, 1644-1911) oturuş biçimi onun Budist kökeninden başka soyluluğunu da ortaya koyuyor. Ayakları iki ayrı düzeyde oturan bir figürün betimlenmesi, Budist sanatın sadece üstün, soylu ya da tanrısal karakterler için kullandığı bir alışkıdır.



4. Tolstoy'un *İşe Yaramaz İvan ile İki Kardeşi* başlıklı öyküsünden alınan oyunun bir provası sırasında Vahtangov, oyuncularına yaramaz bir çocuğun nasıl oynanacağını gösteriyor (B. Zakhava'nın çizimi, 1919). Vahtangov, bacağını bükmüş duruşu, karakterin enerjisini sahnede izleyicinin ilgisini anında yaklayabilecek biçimde canlı kılmak üzere kullanıyor. Çalışmanın bu aşamasında Vahtangov karakterin psikolojisi üzerinde değil de aktörün sahne varlığı yaratacak eylemlerinin niteliği üzerinde çalışıyor. Bu, tiyatro antropolojisinin anlatım öncesi olarak tanımladığı örgütlenme düzeyidir.

Birçok izleyici, oyuncunun doğasının anlatım yeteneğine bağlı olduğuna, anlatım yeteneğinin de oyuncunun niyetinden kaynaklandığına inanır. Bu izleyiciler Etrüsklerin bulutların şimşek yaratmak üzere bir araya geldiklerine inandıkları gibi oyuncuların kendilerini anlatmak için oynadıklarına inanır. Oysa gerçekte, kodlanmış tiyatro geleneklerinde olduğu gibi tam aksi olur, gösterim sanatçıları bedenlerini belli biçim ve gerilimlere göre yoğururlar; izleyicide şimşek çaktıran, bu biçim ve gerilimlerdir. Kendisinde bir kıpırtı bulunmayan oyuncunun yine de seyirciyi kıpırdatabilmesi paradoksu buradan çıkar.

Oyuncunun biçim ve gerilimlerinin bu düzeyini nasıl adlandırabiliriz?

Bir organizmanın kendi bütünlüğü içindeki canlılığına bakınca anatomi, biyoloji ve fizyolojiden bildiğimiz kadarıyla bu organizmanın birçok değişik düzeyde örgütlendiğini görürüz. Tıpkı hücresel bir örgütlenme düzeyi ile organlara ve insan bedenini oluşturan çeşitli sistemlere (sinir, dolaşım, vb.) ait bir örgütlenme düzeyi olduğu gibi, oyuncunun gösterim bütünlüğünün de birbirinden ayrılan örgütlenme düzeylerinden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Tiyatro antropolojisi, tüm oyuncular için aynı olan temel bir örgütlenme düzeyi olduğunu kabul eder ve bunu *anlatım öncesi* olarak adlandırır.

Anlatım öncesi kavramı, oyuncuların isteklerini, duygularını, oynadıkları karakterle özdeşleşmelerini ya da özdeşleşmemelerini, kısacası ruhsal tekniği dikkate almadığı için saçma ve aykırı görünebilir. Aslına bakılırsa ruhsal teknik, profesyonel oyuncu eğitimine ve bu konuyla ilgili dans ve tiyatro araştırmalarına son iki yüzyıl boyunca egemen olmuştur.

Ruhsal teknik, oyuncuyu anlatım isteğine yöneltir, ancak bu anlatım isteği oyuncunun ne yapması gerektiğini belirlemez. Oyuncunun anlatımı, kendi eylemlerine ve fiziksel varlığını nasıl kullandığına bağlıdır – hatta neredeyse onlara karşın vardır. Eylem ve eylemin nasıl yapıldığı, oyuncunun ne anlatacağını belirler.



5. Kültürden soyutlama tekniğine örnek olarak prens kostümüyle Kamboçyalı dansçı.

"Sonuç mantığı"na göre izleyici, duygular, düşünceler ve eylemler anlatan bir oyuncu izler, yani izleyici bir istek ile bir anlam bildirgesi izler. Bu anlatım, izleyiciye bütünlüğü içinde sunulur. Böylece izleyiciler oyuncuların ne anlattıklarıyla nasıl anlattıklarını özdeş görmeye yönlendirilir.

Oyuncunun yaptığı işi kuşkusuz bu mantıkla çözümlemek mümkündür. Ancak bu, genelleme içeren bir değerlendirmeye yol açar. Böyle bir değerlendirme ise işin teknik açıdan nasıl yapıldığı üzerine bir fikir vermez.

Bir şeyin nasıl yapıldığının anlaşılması, "sonuç mantığı" ile bütünleşen bir mantığa bağlıdır. Bu da "işlem mantığı"dır. "İşlem mantığı"na göre oyuncunun anlatımını oluşturan örgütlenme düzeyleri tek tek ayrıştırılıp üzerlerinde çalışılabilir.

Sahnede oyuncunun enerjisini canlı tutan, yani oyuncunun izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlayan, anlatım öncesi düzeydir. Tiyatro antropolojisinin araştırma alanı budur.

Anlatım öncesinin oluşturduğu altyapı, anlatım düzeyi içinde, izleyicinin algıladığı bütünlük içinde yer alır. Bununla birlikte oyuncu, bu düzeyi çalışma süreci sırasında ayrı tutarak, bu aşamada temel amaç anlam değil de enerji, varlık ve eylemlerinin *bios*'uymuş gibi, anlatım öncesi düzeyde çalışabilir.





Anlatım öncesi düzey böyle ele alındığında işlevsel bir düzey olur. Artık anlatımdan ayrılamaz. Artık amacı oyuncunun sahne *bios*'unu güçlendirmek olan pragmatik bir kategori, bir uygulamadır.

Tiyatro antropolojisi, anlatım öncesi düzeyin çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde bulunduğunu ve burada geleneksel kültürden bağımsız olarak kültürler ötesi bir "fizyoloji" olduğunu varsayar. Anlatım öncesi düzey gerçekte sahne varlığı ile oyuncunun yaşamının sağlanması için ilkeler kullanır. Bu ilkelerin sonuçları kodlanmış gösteri türlerinde daha belirgin görünür, çünkü bedene *biçim veren* teknik, sonuçtan ya da anlamdan bağımsız olarak kodlanmıştır.

Tiyatro antropolojisi böylece oyuncu ve dansçıların tekniklerini kültürler aşırı düzeyde karşı karşıya getirir ve kıyaslar. Sahne davranışlarının incelenmesiyle anlatım öncesine egemen olan belirli ilkelerin başta sanıldığından daha ortak ve evrensel olduğunu ortaya çıkartır.

Kültür oluşturma ve kültürden soyutlanma tekniği

"Kendi bağlamında daha etkili olabilmek için ve tarihsel, biyografik kimliğini oluşturmak için oyuncu, birtakım biçimler, tavırlar, davranışlar, yöntemler, göz boyama, çarpıtma ve dış görünüşlerden yararlanır... ki bunlara 'teknik' deriz." Bu, her oyuncunun özelliğidir ve her gelenekte bulunur. Kültürlerin ötesine (Doğu, Batı, Kuzey, Güney), türlerin de ötesine (klasik bale, modern dans, opera, operet, müzikal, sözlü tiyatro, dans tiyatrosu, klasik tiyatro, modern tiyatro) gidecek olursak öğrencinin izleyici karşısında nasıl etkili olacağını öğrendiği o ilk güne geri döneriz. Burada iki başlangıç noktası, iki yol buluruz. İlkinde oyuncular, kendilerine doğal gelen davranışı, doğdukları günden başlayarak içinde yetiştikleri kültürel ve toplumsal ortamdan özümsediklerini, geliştirdikleri "doğallıklarını" kullanır. Antropologlar, herhangi bir verili kültürün gündelik yaşamının edilgin duyumsal-motor özümsenme

6-7. (üstte) İtalyan tiyatro oyuncusu Ruggero Ruggeri (1871-1953), D'Anunzio'dan Iorio'nun Kızı'nda (1904) Aligi rolünde kültür oluşturma tekniğine örnek oluyor. (altta) Pina Bausch'un Karanlıkta İki Sigara (1985) gösteriminden bir sahne. Klasik balenin pek kesin kültürden soyutlama tekniğinde eğitilmiş dansçıların, kendilerini bu teknikten kurtarmaya çalışarak kültür oluşturma tekniği örneklerine nasıl dönüştüklerini gözlemek ilginç.

sürecini "kültur oluşturma" (*inculturation*) diye tanımlarlar. Bırçoğunun kendi kültürünün yaşam ölçütlerine ve davranışlarına organik uyum sağlayışı, "doğallığa" koşullanması, yavaş ve organik bir değişim içinde olur. Bu, aynı zamanda büyümedir.

Stanislavski, bu geliştirilmiş doğallık yoluna ya da kültür oluşturma tekniğine yöntem açısından en çok katkıda bulunan kişidir. Bu teknik, oyuncuda kültürü oluşturulan doğallığı canlandıran ve genişleten bir zihinsel süreç içerir. "Tılsımlı eğer" ile zihinsel kodlandırma yoluyla oyuncular, gündelik davranışlarını, alıştıkları benliklerini değiştirir ve canlandıracakları oyun kişisini gerçekleştirirler. Aynı zamanda Brecht'in yabancılaştırma tekniği ile toplumsal jest'inin de amacı budur. Burada söz konusu olan, çalışma sureci boyunca kendi doğal ve gündelik davranışlarını sosyal doku ve alt metinler içeren gundelikdışı sahne davranışlarına dönuşturen oyuncudur.

Kültür oluşturmanın türlerini kullanan oyunculuk tekniği, kültürleraşırı niteliktedir. Meksika'da ücra bir dağdaki yerel halk tarafından oynanan Oxaıalan "köylü" tiyatrosu, kültür oluşturma üzerine kurulu bir teknik uygular. Oyuncuları çiftçi, işçi ve öğrenciler olan Kalkütta'nın dış semtlerinden birindeki "Yaşayan Khardaha" Tiyatrosu'nda aynı teknik kullanılır. Avrupa, Amerika, Asya ve Avustralya'da kültür oluşturma teknikleriyle gerçekleştirilen oyunculuk öğretileri vardır.

Aynı zamanda tüm kültürlerde oyunculukta başka bir yol da gözlenebilir. Gündelik yaşamdan ayrı birtakım beden tekniklerinin kullanılmasıdır bu. Modern ve klasik bale dansçıları, mim sanatçıları ile geleneksel Doğu tiyatrosu oyuncuları, "doğallıklarını" yadsıyarak başka sahne davranışları benimsediler. Bir "kültürden soyutlanma" sürecinden geçerek gündelikten farklı duruş, yürüyüş, bakış ve oturuş biçimleri yarattılar.

Kültürden soyutlanma tekniği, oyuncunun davranışlarını yapaylaştırır (ya da çoğu kez dendiği gibi usluplaştırır). Ancak başka bir enerji niteliği de ortaya çıkarır. Bu başka nitelikteki enerjiye hepimiz klasik Hint ya da Japon oyuncusunu, modern bir dansçıyı ya da mim sanatçısını izlerken tanık olmuşuzdur. Bu oyuncular, "doğallıklarını" değişime uğratarak klasik balede olduğu gibi hafifliğe ya da modern balede olduğu gibi güce dönüştürebildikleri ölçüde büyüleyicidir. Kültürden soyutlanma tekniği bildik (doğal) görünümün, duyular için taze ve şaşırtıcı bir biçimde yeniden yaratılmak üzere çarpıtılmasıdır.





8-9. Saleno ISTA'dan (1987) örneklemeler: iki oyuncu kültürden soyutlama tekniği ile doğaçlama yapıyor. Odin Tiyatrosu oyuncusu Roberta Carreri ile Balili dansçı I Made Bandem önde, (üstte) Iben Nagel Rasmussen ile (altta) Ni Putu Ary Widhiasti sesli doğaçlama yapıyor.

"Kültürden soyutlanmış" oyuncu, öyle bir nitelik ve enerjik bir dalga yayar ki bu, alışkı ya da geleneğe göre dans ya da tiyatroya dönüşmeye hazır canlı bir varoluştur. Ama kültürden soyutlanma yolu, gündelik davranışın zengin tonlarda çeşitlemelerine, dilin ses etkinliğindeki asal bir niteliğe, bir gerilimler akışına, "dans eden



10-11. (üstte) Çinli dansçılar; boyanmış terrakota (Kuzey Hanedanı İ.S. 368-581) (Taipei Müzesi).

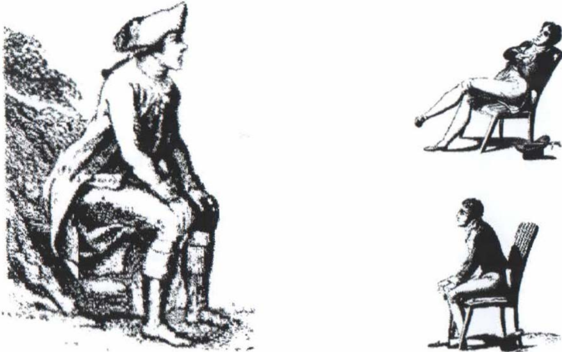
14. (altta) Genleşmiş beden: Krişma'nın pek çok gürünümünden biri olan Visvarupadarşanam (Hindistan, Rajastan'dan bir resim, 19. yüzyıl başlangıcı).

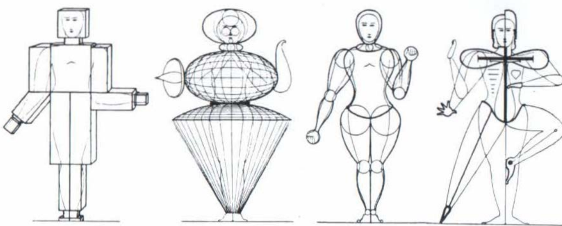


12-13. (üstte solda) Etrüsk dansçısı, İ.Ö. 5. yüzyıldan bronz şamdan parçası (Karlsruhe Müzesi); (üstte sağda) Etrüsk dansçısı, bronz şamdan altı (British Museum, Londra).









tiyatro"ya yaşam kaynağı olan ani ritm ve yoğunluk değişimlerine yol açar. Gerek kültür oluşturma yolu olsun, gerekse kültürden soyutlanma yolu olsun, her ikisi de anlatım öncesi düzeyi harekete geçirir. Betimlemeye hazırlık aşamasındaki sahne varlığı ortaya çıkar.

Bunun dışında kültürden soyutlanmış oyuncuları olan klasik Doğu tiyatrosu ile kültür oluşturmuş oyuncuları olan Batı tiyatrosu arasındaki anlatım farklılıklarını fazlaca vurgulamak yersizdir. Bu iki tiyatro zaten anlatım öncesi düzeyde birdir.

(Eugenio Barba, *The Third Bank of the River* [Nehrin Üçüncü Kıyısı])

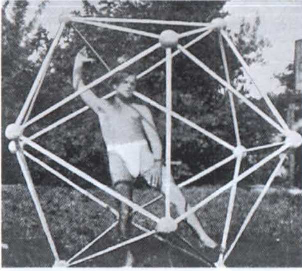
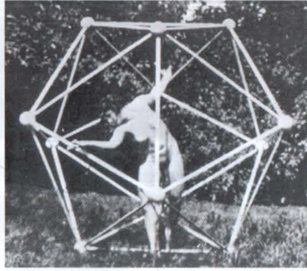
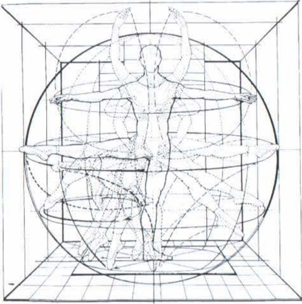
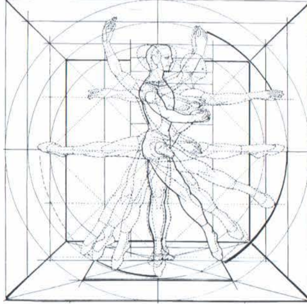
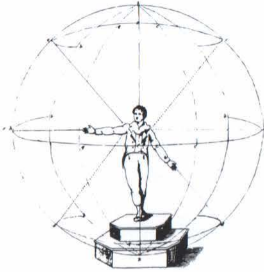
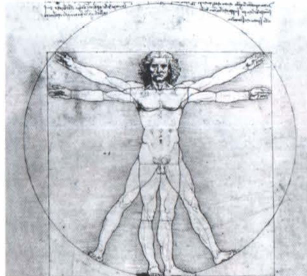
Doğu'da ve Batı'da kodlama

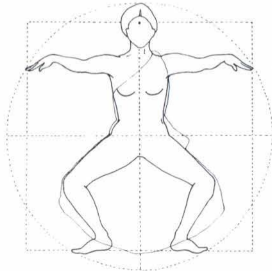
Oyuncuya anlatım öncesi nitelikli beden sağlayabilecek bir kodlama arayışı hem Doğu'da hem de Batı'da vardır. Batı'da oyuncuları dansçı, oyuncu, şarkıcı diye ayıran geleneksel bir sınıflandırma olduğu için bu arayış, birkaç seyrek ve düzensiz örnekten başka bir sonuç vermemiştir. (Önceden belirtti-

15-18. (üst sıra ile ikinci sıra) Johan Jacob Engel'in İdeen zu einer Mimik'inden (Mimik üzerine Düşünceler) (Berlin, 1785-86) ile Antonio Morrocchesi'nin Lezioni di declamazione e d'arte teatrale'sinden (Gösterim ve Tiyatro Sanatı üzerine Dersler) çizimler (Floransa, 1832). Bu iki yapıt 19. yüzyılın tiyatro kültürüne egemen olan iki eğilimi betimler. Bir yandan aktörün ruhsal durumlar üzerinden kodlanması, ki bunu öneren, Lessing estetiğinin savunucusu bir kuramcı olan yazar ve yönetmen Engel'dir (1741-1838), öte yandan İtalyan aktör Morrocchesi'nin (1768-1838) yürüttüğü ve kendi sanatına bilimsel değer katan kişisel araştırmalar.

(3. sıra soldan sağa**)** Engel'in yapıtında rahat duruş (bkz. Resim 13) ile yeniden harekete geçme. Kaynak, Henry Siddon'un *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action* (Süslemeci Jest ve Eylemlerin Uygulamalı Görüntülenmesi) (Londra, 1907). Ünlü İngiliz oyuncu Sarah Siddons'un en büyük oğlu olup kendisi de oyuncu olan Henry Siddons, Engel'in çalışmasının bir bölümünü İngilizceye çevirip uyarlamış ve resimleri İngiliz biçem ve beğenisine göre yeniden çizmişti.

(altta) Bauhaus tiyatro yenilikçilerinden en önde gelenlerden Oscar Schlemmer'e göre (1888 1943) insan bedeninin tiyatral dönüşümü için geometri yasaları.



ğimiz gibi klasik bale ile pantomim gibi biçimler kuraldışıdır.) Doğu tiyatrosunda ustanın betimlediği yaşayan bir geleneğin sürekliliği nedeniyle taklit sürecine dayanan kodlama, kesintisiz aktarılır. Bu, dolaysız tiyatro öğreniminin tüm biçimlerinde ortak özellik olan mesleğe katılım sürecine dayanır. Bununla birlikte çeşitli tiyatro kültürlerinin her birinin tarihçesini bir kenara bırakacak olursak, oyuncunun sahnedeki temel tutumlarını açıklayan davranış kuralları arasında şaşırtıcı benzerlikler buluruz. Sözgelimi Paris Konservatuvarı çıkışlı tüm oyuncuların 19. yüzyıl sonunda bazı temel kurallara uyduğunu biliyoruz. Eller her zaman bel çizgisinin üstünde tutulmalıdır, işaret ederken de eller göz düzeyinin üstünde olmalıdır. Kathakali oyuncuları ile Bali dansçıları da aynı ilkeleri uygular. Eller ve kollar asla bedene bitişik durmayıp her zaman bel çizgisinin üstünde tutulmalıdır. Gösterme hareketi birçok başka jest gibi göz düzeyinin üstünde yapılmalıdır ki, büyük ve kolay görünür olsun.

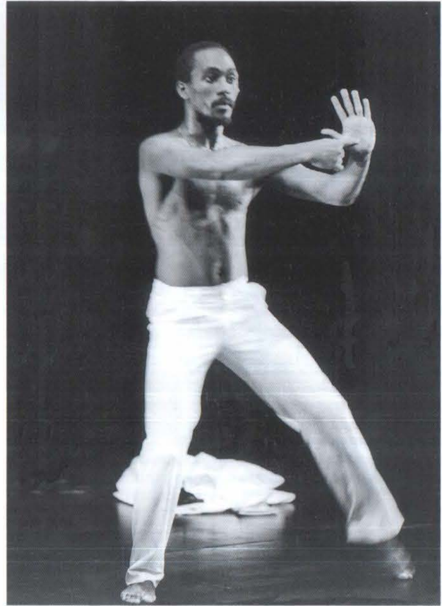
Batı'da geleneğin bozulması, gerçekçilik ve doğalcılık arayışları, eylemin fiziksel yerine ruh-

19-26. (üstte) Rudolf von Laban'ın bir dansçının uzam içindeki eylemlerini ölçmede kullandığı icosahedron (yirmi eşit yüzü olan somut bir figür). Von Laban'ın (1879-1938) bulduğu dans notasyonu günümüze dek kodlanmış hareketi grafik biçimde saptama yönündeki tek çabadır. (Bkz. Resim 32) (ikinci sıra) Dans tarihçisi ve kuramcısı Lincoln Kirstein'ın (1952) Carlus Dyer tarafından gerçekleştirilen iki klasik bale hareketinin uzamsal grafik çizimleri.

(üçüncü sıra, sol) Gilbert Austin'in Chironomia'sından (Londra, 1806) bir jestin uzamsal çözümlemesi.

(üçüncü sıra, **sağ)** Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) bir çiziminde insan bedeninin oran diyagramı, Louvre Müzesi (Paris). (alt sıra) Temel bir Odissi dans duruşu asana'nın uzamsal çözümlemesi.

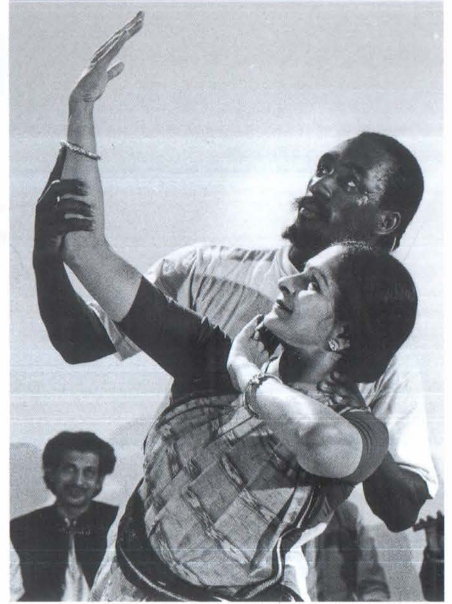






27-29. genleşmiş beden (sol üstte) 1995'te Umeia ISTA'dan Tom Leabhart (Decroux'nun pantomim geleneği, ABD) ile I Made Djimat (Bali); (sağ üstte) Augusto Omolu (Orixas dansı, Brezilya); (altta) 2004'te Sevilla ISTA'da katılımcılarla birlikte Akira Matsui.







sal temele dayandırılması, yavaş yavaş oyuncu davranışını belirleyen bir kurallar mirasını yok etmiştir. Bu gibi kuralların Commedia dell'Arte'nin doruk çağında Avrupa tiyatrosunda kesinlikle var olduğunu biliyoruz. Ama bu miras yitip gitmiştir, çünkü doğrudan tiyatro eğitimi ne Doğu'da ne de Batı'da yazıya dökülmüştür. Avrupa tiyatrosunda beden hareketlerini belirli biçimlere oturtma yönlü bazı çabalar görülmüş ve anlatımsal güdülenme dışında toplu figüratif resimde beden oranısı için kurallar konduğu gibi (bkz. Resim 19-25) hareket yasaları bulunmaya çalışılmıştır. Ancak bu denemelerin sahipleri *a priori* (ön) kodlamadan ya da nesnel sınıflandırma ölçütlerinden yoksun oldukları için çoğunlukla yapıtlarını açıklamaya ve haklı çıkartmaya, yani baskıcı ve saplantılı bir biçimde bilimsel hale getirmeye kalkışmışlardır. Bu çabaları gösterenlerin çoğunlukla tiyatro uygulaması ile pek az ilgili kimseler olduğunu bildiğimizden, bunların nasıl olup da fiziksel bedenden yola çıksalar bile oyuncunun anlatım gücünü ruhsal ölçütlere bağlama eğiliminde olduklarını anlamamız güç değildir.

30. (Sol üstte) Genleşmiş beden: İtalyan ressam Guiseppe Maria Mitelli'den (1634-1718) bir baskıda Arlekino.

31. (Sağ üstte) Sanjukta Panigrahi ile Augusto Omolu 1994'te Holstebro ISTA'da.

32. (sağ altta) Yapıntı beden: No oyunu Hagoromo'da aktör Motomasa Kanze.

33. (solda) Kopenhag Nyt Dansk Danseteater'ından bir gösterim sahnesi. Bale olarak bilinen ve önceden belirlenmiş hareketlere dayalı ilke ve tekniklerce düzenlenen klasik dans, Batı'daki tek kodlanmış gösterim biçimidir. İlk hareketleri ve kuralları Domenico da Piacenza, Antonio Cornazzano, Guglielmo Ebreo gibi 15. yüzyıl İtalyan kuramcılarının çalışmalarından ortaya çıkmış olmakla birlikte klasik dansın kodlanması Paris'te 1661'de kurulan Academie Royale de la Danse tarafından gerçekleştirilmişti. Burası aynı zamanda dans okullarında ve akademilerde hâlâ kullanılan terminolojiyi yaratmıştı. Bununla birlikte şunu da belirtmek gerekir ki (bkz. Nostalji) 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında modern Batı tiyatrosunun başlangıcında dansçının sanatı henüz oyuncunun sanatından ayrılmamıştı. Bunu pek çok örnekte izleyebiliriz. Öncelikli bir örnek Moliere'dir. Hem oyun yazarı hem de oyuncu olup besteci Giovanbattista Lulli ile birlikte ürettikleri pek çok tanınmış komik bale yapıtının yazarı ve oyuncusudur. 34. (sağda) Bir Wayang Wong sahnesi (sözcük anlamı: insanlarla oyun). Java dans tiyatrosu 18. yüzyılın ikinci yarısında Yogjakarta sultanının sarayında başlayıp Mahabharata, Ramayana ve Panji destanlarının kahramanlarının yaptıklarını anlatır. Wayang Wong oldukça yeni bir biçim olmasına karşın oyuncularının esin kaynağı olarak kadim bir sistem olan Wayang Kulit gölge tiyatrosundaki suretlerin hareket kodlarına göre hareket ve dans ettikleri söylenir.

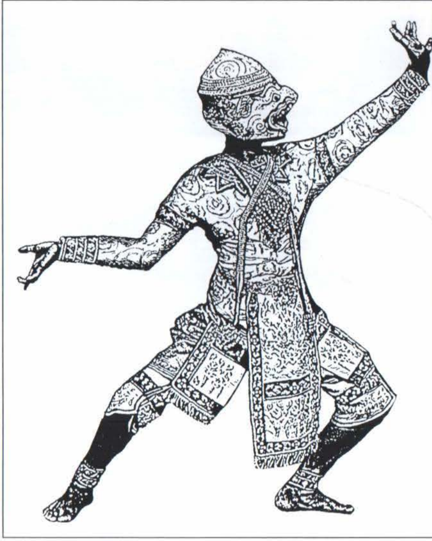
Dört değişik dans notasyon sistemi:

35. *İyi Dans Etme Sanatı ve Öğretisi*'nden ilk sayfa. Bu küçük el kitabı büyük olasılıkla Batı'da dans üzerine ilk kitap olup Paris'te 15. yüzyıl sonlarında Michel Toulouze tarafından basılmıştır. Aşağıdaki müzikal pentagram üzerinde bestenin başlığı, ritmi ve dans adımlarını gösteren belirli alfabe harfleri görünür.

36. Vestris'ten Theleur sistemine göre (1813) Gavotte. Bu, soyut simgeler kullanan ilk sistemlerden biridir.

37. Bir müzik notasının Nijinski tarafından çizilmiş (1912) koreografik notasyonu: Debussy'den Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası.

38. Rudolf van Laban'ın yarattığı (Labanotasyon) sistemi: Javalı Wayang Wong'da güçlü, şiddetli ve gururlu erkek kişilerde kullanılan bir hareket olan Bapang'da eller ve mendilin hareketlerinin çizimi. Dansçının tüm hareketlerini müziği hiç hesaba katmadan soyut simgelere dönüştüren Laban'ın kayıt sisteminde bu durumda olduğu gibi ne olursa olsun herhangi bir kodlanmış hareketi ait olduğu gelenekten bağımsız biçimde simgeye dönüştürmek mümkündür.



39. Dövüş sanatlarından esinlenen temel bir duruş içindeki Thai Khon dansçısı.



40. 1981'de Volterra'daki ISTA'da bir gösteri sırasında Dario Fo.

Yapıntı beden

Batı tiyatrosu ya da en azından çağdaş Batı tiyatrosu, gündelik bedenin, oyun kişisinin yapıntıdan kaynaklanan bedeni ile özdeşleştirilmesi üzerine kuruludur. Tek var olan düzeylerin bunlar olduğu sanılır, ya da en azından sanılırdı. Buna karşın geleneksel Japon tiyatro biçimlerinin çoğunda oyuncuların gündelik bedeni ile oyun kişisinin hayali bedeni arasında bir ara düzey algılanabilir. Basit bir örnek verelim. Bir No oyuncusu, gösterim sona erdiği için sahneden ayrılırken çok özel bir davranış sergiler. Çok ağır hareket eder. Çıkışı, gösterimin bütünü içinde yer alırmış gibidir. Artık karakterin içinde değildir, çünkü karakterin eylemi sona ermiştir. Ama kendi gündelik gerçekliği içinde de değildir. Bir ara durumdadır. Bir anlamda kendi yokluğunu oynamaktadır. Ancak bu yokluk gösterimdir, bu yüzden de varlık gösteren bir yokluktur. Böyle anlatıldığında bu teknik, paradoks görünümü kazanır. Oysa uygulandığında çok açıktır. Aynı durum Kabuki'de de ortaya çıkar. Oyuncu yavaşça yok olmamalıdır, kendini göstermeli ve yapıntı durumunda kalmalıdır. (..)

Daha uygun bir deyimi henüz bulamadığım için bu olguya biraz da gelişigüzel bir şekilde yapıntı beden dedim. Dramatik yapıntıdan söz etmiyorum. Bir yapıntıyı oynayan bir beden değil, gündelik bedenin anlatım öncesi düzeyde bir tür dönüştürülmesini taklit eden, kendini belli bir "yapıntı" alanına adayan bir bedenden söz ediyorum.

(Moriake Watanabe, *Between Orient and Occident* [Doğu ile Batı Arasında])

Doğu'da dövüş sanatları ve tiyatrallik

Gündelik-dışı beden tekniği yalnızca gösterim durumlarında değil, gündelik olmayan davranışların kullanıldığı başka durumlarda da vardır. Asya'nın her yerinde yaygın olarak uygulanan dövüş sanatları, gündelik yaşamın kanıksanmış hareketlerini yıkarak bedende bambaşka nitelikte bir enerji yaratmak için somut fizyolojik süreçlerden yararlanır. Dövüş sanatları kültürden soyutlanma tekniğine dayanır, yani gündelik yaşamın doğallığını dikkate almayan bir davranış biçimine. Dövüş sanatlarının bu kültürden soyutlanma tekniğini kullanmaları, kodlanmış tiyatro biçimlerine esin kaynağı olur.

Bacaklar hafifçe bükülmüş, kollar gergin, atlamaya ve eyleme girmeye hazır ve kararlı bir beden tüm Asya dövüş sanatlarının temel duruşudur. Bu tavır, klasik bale'deki *plié* ile karşılaştırılabilir ve hem Batı hem de Doğu oyuncularının temel duruşlarında bulunur. Gündelikdışı teknik biçiminde, bir hayvanın saldırmaya ya da kendini savunmaya hazır halinin kodlanmasına benzetilebilir.



41. Savaşçı kaynaklı Bali dansı Baris'ten çeşitli duruşlar. 1930'larda Bali'de uzunca bir süre geçirmiş olan Meksikalı ressam Miguel Covarrubias'ın yaptığı çizimler.

Japon heykeltıraş Wakufuki (bu kitaptaki çizimlerin çoğundan o sorumludur), Dario Fo'nun mim duruşlarından birini gördüğünde karate'deki kedi ayakları üstünde durmak anlamına gelen *neko hashi daci* duruşunun başlangıcına çok benzediğini söyledi. Fotoğrafta bu İtalyan aktörün *The Story of a Tiger* (Bir Kaplanın Öyküsü) gösteriminden bir an gösterilmekte.

Dövüş sanatları ile kişilik arasındaki ilişki üzerine araştırmalar yürütülmüş ve bedensel hareketlerin yinelenmesi yoluyla dövüş sanatları öğrenmenin, öğrenciyi, kendisini başka türlü algılamaya ve bedenini başka biçimlerde kullanmaya götürdüğü bulunmuştur. Dövüş sanatlarının bir amacı da hareketin her anında uyanık bir varoluşu öğrenmektir. Bu tür bir varoluş, izleyicinin gözünde kendini canlı kılan enerji niteliğini her gece yeni baştan yaratmak isteyen oyuncular için çok önemlidir. Belki de bu ortak amaç, farklı sonuçlara karşın dövüş sanatlarının Doğu tiyatrosu biçimlerinin pek çoğu üzerinde etkili oluşunu açıklar.

Tarihsel gelişmeler yüzünden dövüş sanatları genelde askeri değerini yitirmiştir. Bu miras büyük ölçüde değiştirilerek kimi dövüş sanatları dansa dönüşmüştür. Dövüş sanatları alıştırmaları, çeşitli danslara ve başka tiyatro biçimlerine temel olmuştur.

Bali'de *Baris* dansı (Resim 37) vardır. Sözcüğün kökeninde çizgi, sıra, askeri eğitim anlamlarını buluruz. Bu, huzursuzluk zamanında yerel prenslerin kullandığı bir gönüllüler ordusunun adıdır. Buradan yedi değişik dans türemiştir. Bunlar da zaman içinde askeri özelliklerini yitirerek günümüzde hem kızlar hem oğlanların dans ettiği ve adına *Baris* denilen türe dönüşmüştür. Endonezyalıların ulusal savunma sanatı olan *Pentjak-Silat* (Malezya'da *Bersilat* denilir) kaplan hareketlerinden yola çıkarak *Pentjak* dansını doğurmuştur.

Çinli doktor Huo To (Resim 40) ne yapıyor? Bir dansa benzeyen çeşitli duruşları aslında geyik, kuş, kaplan, maymun ve ayıdan oluşan beş hayvanı anımsatan bir dizi alıştırmayı canlandırıyor. Bugün bu hareketler Çin dövüş sanatının birçok okulunda bir dizi alıştırmanın temelini oluşturur. Hindistan'ın güneyinde Kathakali'de aynı hareketleri bulmak ilginçtir. Kathakali de bir dövüş sanatından etkilenmiştir. Sanskritte askeri alıştırmaların ya-





42. (üstte) Kerala'nın (Hindistan) dövüş sanatı Kalaripayattu'nun iki oyuncusu arasında çomak dövüşü. Sağdaki dövüşçü becerisi sayesinde bir yandan çok sağlam bir duruşu korurken öteki yandan kendini tam olarak dövüş içine atmaya hazır olabiliyor.

43. (altta) 1986'da Holstebro'daki İSTA oturumunda Katsuko Azuma ile Kanho Azuma'yı kılıç (Katana) ile uzun (naginata) geleneksel silahlarının kullanımını gerektiren bir Nikon Buyo sahnesinde görüyoruz.

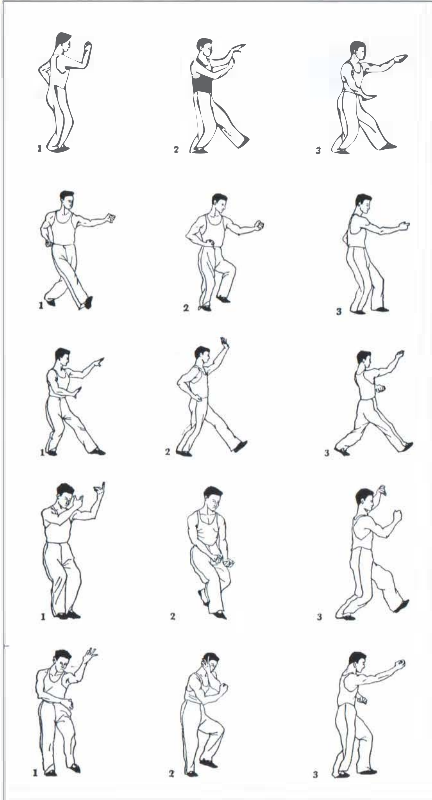
pıldığı yer anlamına gelen *khalorica* sözcüğünden *Kalaripayattu*, yani "eğitim yeri" türemiştir (Resim 38). Kathakali, *Kalaripayattu*'dan (her ikisi de aynı bölgede, Kerala'da uygulanmaktadır) sadece eğitim alıştırmaları ile mesajı almakla kalmayıp belli bazı duruşları aslan, fil, at, balık gibi tanımlayan terminolojiyi de almıştır. Hindistan'ın kuzeyinde Manipur eyaletinde *Takhousarol* ile *Mukna* (bugün popüler bir köy eğlencesi olan savunma biçimi) gibi başka dövüş sanatları, bölgenin geleneksel danslarını etkilemiştir. Bunların biçemi *Natya Shastra* yapıtında anlatılan klasik Hint dansları ile Moğol dansları arasındadır.

Son olarak Çin ve Japonya'daki geleneksel tiyatroyu, Pekin Operası ile Kabuki örneğinde düşünecek olursak Asya'da dövüş sanatları ile gösterim arasında güçlü bir bağ bulunduğunu kavrarız. Düellolar, kavgalar hatta silahlı güçler arasında meydan savaşları, sadece oyuncu eğitiminin temelini oluşturmakla kalmaz, özgün biçimlerle karışık, en yüceltilmiş, en incelikli gündelikdışı teknikle sunulan gösterim öğelerini oluşturur.

Batı'da dövüş sanatları ve tiyatrallik

Eski çağlardan bu yana tiyatrallik ile savaş tekniklerine ilişkin sanatlar arasındaki bağlantı, özellikle de bu sanatların dansın gelişiminde oynadıkları rol bakımından Batı kültüründe belgelenmiştir.

Greklerde savaş komutanlarına "baş dansçı" denilirdi. Sokrat, en iyi dansçının aynı zamanda en iyi savaşçı olacağını ileri sürmüştü. Girit kökenli bir Grek dansı olan *pyrrhic*, Platon'un tanımına göre bir savaşın çeşitli aşamalarını betimlerdi. Yunanistan'da önceleri Sparta'da oynanmaya başlayan bu dans daha sonra toplu dans olarak Atina'da, iki sıra dansçının karsı karşıya oynamasına dönüştü. *Pyrrhic* dansının en tanınmış oynanışlarından birinde *choreutes*, yani dansçılar, bebek Zeus'u





44. (üstte) Sahne üzeri varlık. Sevilla ISTA'da (2004) temel boğa güreşi duruşu gösteriliyor. Garcia Lorca şöyle yazmıştı: Arena'da seyirciyi korkutan toreador, yaşamını tehlikeye atan herkesin başına geldiği gibi gülünç boyutta takılıp kalır. Öte yandan duende'nin ısırdığı toreador pitagor tarzı müzik dersi verirken seyirciye sürekli olarak yüreğini boğanın boynuzlarına fırlattığını unutturur.

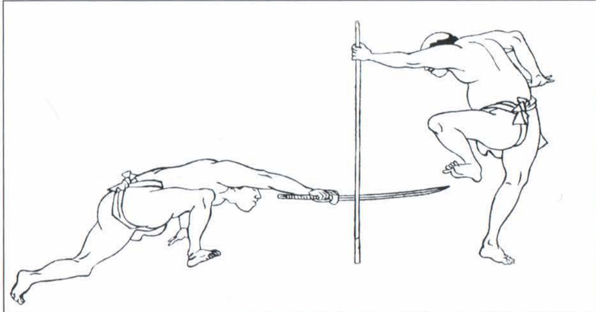
45. (solda) T'ai çi (sözcük anlamı, boksun doruğu) olarak bilinen Çin beden hareketleri Hsing-i'nin beş temel tekniği:

a. P'i ch'uan (bölme) bir baltayla bölüyormuşçasına kalkma ve inme; b. Peng ch'uan (basıp sıkıştırma) aynı anda genişleme ve daralma; c. Ts'uan ch'uan (ekme) akan eğrili akımlar; d. P'ao ch'uan (yürüme, yavaşlama) barut patlaması gibi ani alevler; e. Heng ch'uan (çaprazlama) Dairesel enerji çizgisiyle ileri doğru vuruşlar. Bu vuruşlar ilkin sadece sol kolla sonra da sağ kolla yapılır, daha sonra kol hareketlerinin koordinasyonu sağlanır.

46. (altta) Son Han Hanedanı (İ.Ö.25-220) sırasında yaşayan Çinli hekim ve cerrah Hua To, beş hayvanın dövüş stratejisi üzerine kurulu bir dizi duruş halinde: soldan sağa geyik, kuş, kaplan, maymun ve ayı. Bu duruşlar günümüzde Çin'de çeşitli savaş sanatlarının çıkış noktaları olarak kullanımdadır.









Kronos Saturn'un saldırılarından korumayı taklit ediyordu.

Antik Roma'da savaş tanrısı Mars'ın onuruna her yıl düzenlenen şenlikte Sali kastının silahlanmış rahipleri sokaklarda geçit töreni yapardı. Önderleri *praesul*'un komutu üzerine üç adımdan oluşan ve bir dizi dalga hareketine benzeyen danslarına başlayıp mızraklarıyla kalkanlarına vururlardı.

Halk gelenekleri uzmanlarına göre belirgin biçimde öykünmeye dayalı Ortaçağ Avrupa dansları, silahlı ve askeri dans kökenlidir. Belli durumlarda bu danslar, gerçek tiyatral gösterimlerin temelini oluşturur. İtalya'da sözgelimi kuzeyde ve güneyde sıkça rastılanan *la danza della spada* (kılıç dansı) Türkler ile Hıristiyanlar arasındaki silahlı çatışmayı anlatan ve dansçıların aynı zamanda diyalog içinde konuştuğu halk gösterimlerine dönüşür.

İlk olarak 16. yüzyılda ortaya çıkan *la danza della spada, moresca* adını taşıyan ve tüm Avrupa'da var olan bir Ortaçağ dansından türemiştir (İspanya'da *morisca*, Fransa'da *mauresgue*, İngiltere'de *morris dance*, Almanya'da *mohrentanz*). Hıristiyanlar ile Mağribiler (Araplar) arasındaki çatışmanın betimlenmesinden kaynaklanan bu dans aslında Batı ile Doğu, uygarlık ile barbarlık karşıtlığının simgesidir.

16. yüzyılda *moresca*, savaşçıl kökenlerinden uzaklaşarak, halk dansı özelliklerini yitirmemekle birlikte bir saray dansına dönüştü. Bazı durumlarda taklit yönü güçlü eylemlerinin dansçılar arasında di-

47-49. (en üstte) Japoncada Do-Jo denilen tipik bir açık hava eğitim alanında ("Do" yol, "Jo" yer demek; sözcük anlamıyla, "yolun öğrenildiği yer") değişik dövüş sanatları alıştırmalarını gösteren Batılı bir 19. yüzyıl gravürü. (ortada ve altta) İki 19. yüzyıl Japon baskısında Kabuki tiyatrosunda düello alıştırmaları ile gösterim içinde düello. Gösterimdeki düellonun değişik silahların, çelik kılıca karşı narin kâğıttan bir şemsiyenin kullanımıyla nasıl daha dramatikleştiğini izleyin. Buna karşılık oyuncuların bedenlerindeki gerilim yine aynı kalıyor.

yaloglarla bütünleşmesiyle tam dramatik gösterimlere yönelmiştir. Öteki durumlarda ise komedi ve trajedi oynanışında ara oyun olarak oynanmayı sürdürmüştür.

İtalya'da *la danza della spada*, Güney Fransa'da *bal du sabre*, Avrupa'nın her yerinde *moresca*'lar bizlere Doğu'da olduğu gibi Batı'da da saldırı ve savunma teknikleri ile oyuncunun gündelik-dışı sanatının kökenleri arasında sıkı bağlar olduğunu gösterir.

Beden mimarisi

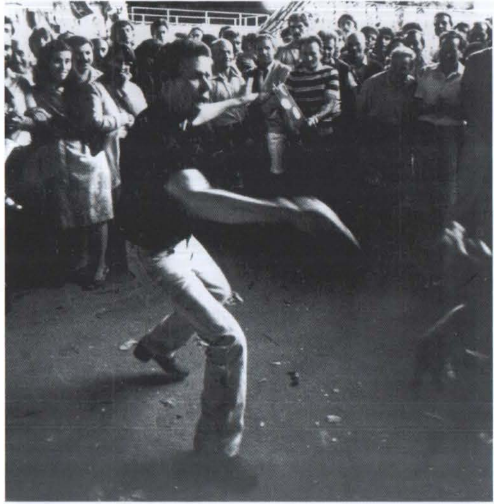
Kamae (Resim 56-58), No'dan Buyo dansına ve Kabuki'ye tüm geleneksel Japon tiyatrosu biçimlerinde temel duruştur. "Tavır" ya da "beden duruşu" anlamına gelir. Böylelikle tavır dendiğinde akla gelebileceklerin en mükemmel özeti, bedenin temel mimarisi olur. Japoncada bu sözcüğü anlatan resim alfabesi harfleri (ideogram), başka bağlamlarda "yapı"yı, "kurma"yı anlatmak için kullanılır. Bu deyim aynı zamanda Japon dövüş sanatlarında doğru beden duruşunu belirtmek için kullanılır.

Doğu kültürlerinin tiyatro deyimleri arasında başka sanat biçimleriyle, resim, yontu, mimarlıkla bağlantılı çok sayıda deyim bulunur. Bunlara bir örnek, *sutradhara*, "kapı ipi" anlamına gelir, ama aynı zamanda bir tiyatro kumpanyasının başı için kullanılır. Sözcük, öncelikle "mimar" (ölçüm yapmak için ip ya da metre kullanan anlamında) demektir. Bir tiyatro yöneticisi de aslında hem mimardır hem de kuklacının kuklanın iplerini tuttuğu gibi (kuklacıya da *sutradhara* denilir) oyunun iplerini elinde tutan yöneticidir. *Sutra* (ip ya da tel), bilimde anımsama metni anlamına da gelir. Bir tiyatro kumpanyasının yöneticisi aynı zamanda dram sanatının *sutra*'sını elinde tutan kapı ipidir.

Bu çeşitli anlamları araştırırken Hint tiyatrosunun büyük hayranı Gordon Craig, yönetmenin imgesini hem bir gösterimin hem de üstün kukla oyuncunun mimarı olarak yakalamayı başarmıştı.

İzleyicinin ön yorumu

Oyuncunun anlatım öncesi durumu, izleyicinin izleyiş tarzının belirli bir durumunun karşılığıdır. Bu da anlık bir tür tepki gibi tüm kültürel yorumdan önce gelir. Bu durumu *ön yorum* olarak tanımlayabiliriz. Oyuncunun anlatım öncesinden önce gelen, anlatım isteğidir. İzleyicide de benzer biçimde izleme anındaki kültür, duygular ya da belli bir ruhsal durumdan bağımsız bir "psikolojik tepki" bulunur. İzleyici fizyolojisi üzerine araştırmalar henüz emekleme aşamasında olmasına karşın görmenin doğası üzerine hatırı sayılır araştırma



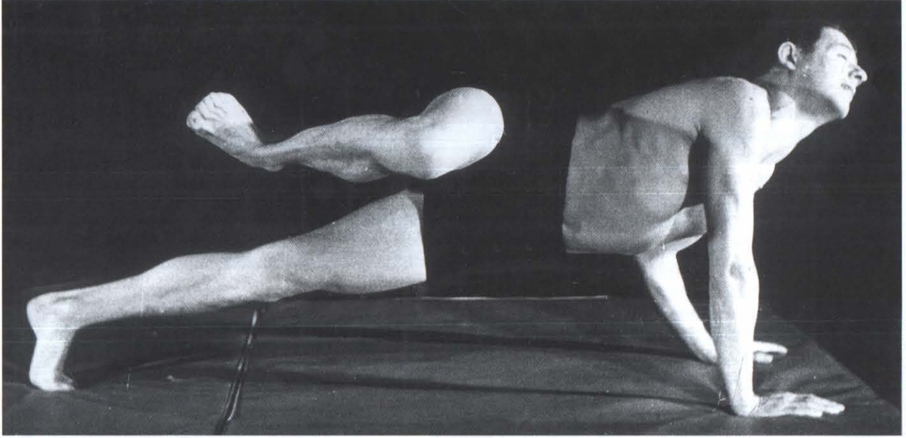


50. (üstte) Bir "eskrim dansı" yapan adam. Bu, sadece İtalya'da Lecce'de, Torrepaduli'deki San Rocco şenliğinde yapılır. Bu son derece eski bir düello dansı biçimi Güney Avrupa'nın tümünde bulunur ve çok kesin kodlanmış saptanmış jestlerle oynanır. Çoğu kez silahlarla (en çok bıçakla) yapılan bir düellodur. Burada bıçağın yerini el almıştır, avuç düz tutulmaktadır.

51. (altta) Grek *pyrrhic* (savaş) dansı, Poseidon diye bilinen bir ressamın yaptığı kupa üstündedir.









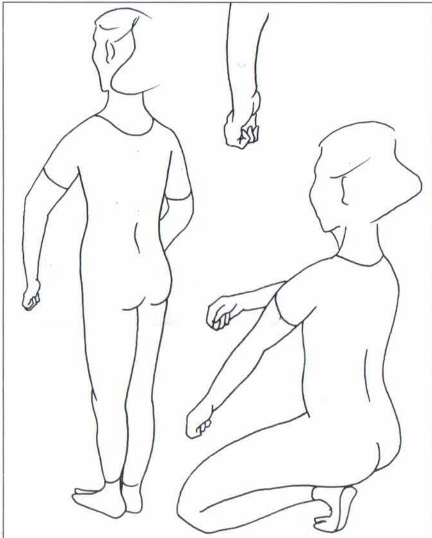


52-55. (en üstte) Danda (Sanskritte danda kol demektir) ya da kedi gibi gerinmek diye bilinen alıştırma. Hindistan ve Pakistan'ın dövüş sanatlarında kolların ve bedenin üst bölümlerinin gücünü geliştirmek için uygulanır. (ortada) Altmışların başlarında Jerzy Grotowski'nin Polonya'daki Tiyatro Laboratuvarı (o günlerde yeri Opole'deydi ve 13 Sıralı Tiyatro diye biliniyordu) bir dizi alıştırma geliştirdi. Fotoğrafta oyuncu Antoni Jaholowski'yi Tiyatro Laboratuvarı'nın geliştirdiği "kedi" denilen alıştırma sırasında görüyoruz.

(sol altta) Oyuncuyu süratle sıçramaya zorlayan çomaklı düello. Bu, Odin Tiyatrosu oyuncularının Pekin Operası'nın akrobasi alıştırmalarından esinlenerek geliştirdiği bir çalışma hareketiydi. Burada topluluk 1964'te yeni kurulmuşken Torgeir Wethal ile İben Nagel Rasmussen adlı oyuncuları görüyoruz. (sağ altta) 1996'da Kopenhag ISTA'da Augusto Omolu ile Jairo de Purificaçao, bugün Brezilya'da sanatsal bir biçime dönüşmüş olan Brezilya'daki Afrikalı kölelerin dövüş dansı kapoera'yı gösteriyor.







56-57. Japon aktörleri için temel duruş olan kamae'nin, iki çeşitlemesini (ayakta ve diz çökerek), Bonn İSTA'da (1980) Buyo dansçısı Katsuko Azuma sergiliyor.

58. Soldaki çizimde kol ve el detayları, kollardaki gerilimi ve duruşunu sürdürmek için omurganın işlevini açıkça gösteriyor.





59-60. Holstebro'daki İSTA (1986) sırasında oyuncu ve şarkıcı Sonja Kehler, Brecht şarkı ve metinleri gösteriminde. Burada sahne varlığı bir karakterin yorumundan değil gündelik duruş ve fiziksel tavırları "danslı bir tiyatro"ya dönüştüren kültürden soyutlama tekniği kullanımından kaynaklanır.

yapıldı. Bu araştırmalar henüz kesin kuramlar oluşturmadıysa da tiyatro izleyicisine özgü bilinen izleme biçimlerine uygulanabilir pek çok ilginç varsayımı mümkün kıldı.

Öncelikle görsel algı sorusunu ele almak gerekir, yani göz ile beyin arasında gerçekleşen biyolojik ve psikolojik olguların etkileşimini. Günümüzde görsel algı araştırmaları, görüş ile beyni yöneten genel süreçlerin işleyişi üzerine önceden bilinen kuramları büyük ölçüde değiştirebilecek kadar ilerledi. Ayrıca bunlar çelişkili ve belirsiz varsayımlara da yol açtı. Her ne kadar belli bir dinamikle canlandırılan biçimler de olsalar, daha çok hareketsiz biçimlerin nasıl görüldüğü ile uğraşılıyordu. Hareket halindeki biçimleri algılamaya tepki gösteren tiyatro seyircisi çok daha özel ve karmaşık bir fenomendir.

Tiyatro izleyicisine uygulanabilen araştırma sonuçları, figüratif sanat yapıtlarının izlenmesiyle ilgili araştırmalardan gelir. Rudolf Arnheim'in *Art and Visual Perception* (Sanat ve Görsel Algılama) adlı yapıtı böyle bir çalışmadır. Harvard Üniversitesinde sanat profesörü olan Arnheim, bir sanat yapıtının izleyicisi üzerine varsayımını *gestalt* (kalıp biçimler olarak çevrilebilir) kuramının ilkeleri üzerine kuruyor. Sanatı (resim, yontu ve mimarlık'tan başka dans ile film gibi hareket sanatları) denge, biçim, gelişim, uzam, hareket yasaları gibi bir dizi ilkeler temeli üzerinde çözümlüyor. Bu ilkeler, hatta daha iyisi yasalar belli boylamlarda tarihsel olarak yinelenerek sanat yapıtının *yaratılışını* belirlerken bir yandan da sanat yapıtının nasıl görüleceğini örgütlerler.

Arnheim'in çalışması ile bizim anlatım öncesini inceleme ölçütlerimiz arasında şaşırtıcı yakınlıklar vardır. Bu kitapta her yerde denge ve hareket yasaları ya da biçimlerin karşıtlığı gibi kavramlara göndermeler yapıyoruz. "Sanat"ın çeşitli görüngübilimleri arasındaki benzerlik ve ayrılıkların bilincinde olarak burada Arnheim'in yorumdan önce gelen o belirli izleyici tepkisi ya da Arnheim'in *tümevarım algısı* diye tanımladığı, *mantıksal çıkarsama*'dan önce gelen görme durumu üzerine söylediklerinden alıntı veriyoruz.

"Görsel deneyim dinamiktir. Bir kişi ya da hayvanın algıladıkları sadece bir nesneler, renkler, biçimler, hareketler ve büyüklükler düzeni değildir. Her şeyden önce yönlendirilmiş gerilimlerin etkileşimidir. Bu gerilimler, izleyenin kendi nedenlerinden ötürü durağan imgelere eklediği bir şey değildir. Bu gerilimler herhangi bir algının, büyüklük, biçim, yerleşme ya da renk kadar doğasında vardır. Büyüklük ve yön sahibi oldukları için bu gerilimler, ruhsal "güçler" olarak tanımlanabilir.

Demek ki görme alanında gözün üst tabakasına çarpandan daha fazlası varmış. "Çıkarsanmış yapı" örnekleri de pek boldur. Tamamlanmadan çizilmiş bir daire, bir boşluğu olan tam bir daire gibi görünür. Merkezci perspektifle yapılmış bir resimde kaçış noktası birbirine doğru ilerleyen çizgilerle, bunların bir buluşma noktası görülemese bile saptanabilir. Bir melodide diskimiz merkezden uzaklaştıkça çıkarsama yoluyla senkoplu tonun sapmayla çıktığı düzenli vuruşu "duyabiliriz".

Böyle algısal çıkarsamalar, mantıksal çıkarsamalardan farklıdır. Çıkarsamalar, eldeki görsel gerçekleri yorumlayarak onlara bir şeyler ekleyen düşünce işlemleridir. Algısal çıkarsamalar, kimi zaman edinilen bilginin değiştirilmesidir. Bununla birlikte daha tipik olarak, algılama sırasında eldeki kalıbın aldığı biçimden, kendiliğinden kaynaklanan tamamlamalardır."

(Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* [Sanat ve Görsel Algılama])

AVRASYA TİYATROSU

Eugenio Barba

Batı tiyatrosunun Asya tiyatrosu üzerindeki etkisi iyi bilinen bir gerçektir. Asya tiyatrosunun Batı tiyatrosu üzerinde uyguladığı ve hâlâ uygulamakta olduğu önemli etki de aynı ölçüde tartışmasızdır. Ama bu takasın kültürler bonmarşesinin bir parçası olabileceği konusundaki yadsınmaz tedirginlik hep olduğu yerde durur.

Gün ağarırken

Ben tiyatroya başladığımda kathakali ile no, onnagata ile barong, Rukmini Devi ile Mei Lanfang, hepsi oradaydı, Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Grotowski ve Decroux ile yan yanaydılar. Beni en çok büyüleyen, salt tiyatral yaratılarının anısı değildi, onların yarattıkları haliyle "yaşam içindeki oyuncu"nun tüm ayrıntılı yapaylığıydı.

Uzun kathakali geceleri bana oyuncunun ulaşabileceği sınırlara bir bakış atma olanağı veriyordu. Ama Kerala'da Cheruthuruty'deki Kalamandalam Okulu'nda bu oyuncuların sırlarını bana açık eden, gün ağarmasıydı. Orada henüz ergenliğe ulaşmamış oğlanlar, alıştırmaları, adımları, şarkıları, dua ve adakları tekdüze yinelerken ethos'larını sanatsal davranış ve etik duruşla kristalleştiriyordu.

Kendi tiyatromuzu onlarınkiyle karşılaştırdım. Bugün 'karşılaştırma' sözcüğü bile bana yetersiz geliyor, çünkü tek bir gerçekliğin iki yüzünü ayırıyor. Hint ya da Bali, Çin ya da Japon geleneklerini karşılaştırmaktan, ancak onların üst derilerini, çeştli alışkılarını, pek çok gösterim biçemlerini karşılaştırıyorsam söz edebilirim. Ama o ışıltılı, baştan çıkarıcı üst derilerinin altındakileri gözetip onları canlı tutan organlarının ayrımına varacak olursam karşılaştırma kutupları tek bir profilde alaşıma dönüşür Avrasya tiyatrosunda.

Avrasya tiyatrosu

Avrasya tiyatrosu, tek bir grafik alanın içinde kalan, üzerinde Avrupa'nın bir yarımada olarak belirdiği kıtanın tiyatrosuna gönderme yapmaz. Zihinsel ve teknik bir boyutu, çağdaş tiyatro kültüründe aktif bir düşünce'yi anlatır.

Gösterimcinin sorunlarına odaklananlar için araştırmanın 'klasik' gönderme noktaları olan tiyatrolar topluluğunu içerir: Pekin Operası'ndan Brecht'e, bedensel mim sanatından no'ya kabuki'den Meyerhold'un biomekaniğine, Delsarte'den kathakali'ye, baleden buto'ya, Artaud'dan Bali'ye... Bu 'ansiklopedi' Avrupa ve Asya'nın sahne gelenekleri dağarına yaslanarak bir araya getirilmiştir.

Avrasya tiyatrosundan söz ettiğimizde kültürel ve mesleki kültürümüzce kutsanmış bir bütünlüğün varlığını tanımış oluruz. Bunun sınırlarını aşabiliriz ama görmezden gelemeyiz. 20. yüzyılda oyuncu üzerine uzmanca fikir üretmiş olan herkes için 'Avrupa tiyatrosu' ile 'Asya tiyatrosu' arasında bir sınır yoktur.

Gelenek karşıtı

Tiyatroyu etnik, ulusal, toplu ya da bireysel gelenekler açısından ele almak mümkündür. Ama böyle yaparken kişi, kendi kimliğini anlamaya çalışıyorsa, o zaman karşıt ve bütünleyici bakış açılarını benimseyip kendi tiyatrosunu kültürler aşırı bir boyutta, bir 'geleneklerin geleneği' akışı içinde düşünmelidir.

Batı'da olduğu kadar Doğu'da tüm gelenek karşıtı tiyatro biçimleri yaratma çabaları, geleneklerin geleneğinden güç almıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda belli bazı Avrupalı bilginler kent ve köylerindeki gösterim ile şenlik geleneklerini bir yana bırakıp Atina ve antik Roma tiyatrosunu unutulmaktan kurtarmıştı. Üç yüzyıl sonra genç romantiklerin öncüleri klasik geleneklerden koparak yeni uzak tiyatrolardan esinlendiler; barbar Elizabeth çağından, Altın Çağ İspanyollarından, halk gösterimlerinden, Commedia dell'arte'den, 'ilkel' törenlerden, Ortaçağ misterium'larından ve 'Doğu' tiyatrosundan.

Bunlar 20. yüzyılda tüm gelenek karşıtı Batı tiyatrolarının yönlendirdiği devrimlere esin kaynağı olmuş tiyatral imgelerdir. Oysa günümüzde Asya tiyatroları artık anlatılar üzerinden değil, doğrudan, dolaysız olarak deneyimlenir.

Her etnosentrik yaklaşımın onu güçlendiren ve dengeleyen eksantrik karşıtı vardır.

Asya ülkelerinde günümüzde yabancı örneklerle kaynaşma ya da kültürel kimlik erozyonu karşısında özgün yerli geleneğin değeri vurgulanır. Bununla birlikte Stanislavski, Brecht, ajitprop ve 'uyumsuz' tiyatro, yakın tarihin getirdiği koşullarla baş etme konusunda yetersiz kalan sahne geleneklerini red aracı olmayı sürdürür.



1. Gösterimsel türler ile gelenekler arasındaki temaslar, kültürler içinden değil, kültürler arası sınıflandırmalar üzerinden gözlenir. Avrupa tiyatrosunun yenilenmesi, klasik Greko-Romen tiyatronun, commedia dell'arte'nin, ve sirk, kabare, müzikhol gibi popüler biçimlerin yeniden keşfedilmesiyle örtüştü. Fotoğrafta sıradışı bir olay görülüyor: no oyuncusu Akira Matsui bir nihon buyo dansçısı Kanichi Hanayagi ile birlikte doğaçlama yapıyor. (Bielefeld ISTA, 2000) Japon araştırmacıları ile gösterimcileri iki büyük no ve kabuki geleneği arasındaki düşmanlık ve nefreti anlatır. Ama aynı zamanda birbirlerinin sanatsal ve teknik uygulamaları konusunda casusluk amaçlı karşılıklı gizli ziyatretlere ilişkin belgeler vardır.

Asya'da bu gelenekten kopuş 19. yüzyıl sonunda başladı: Ibsen'in Bir Bebek Evi, Shaw ile Hauptmann'ın oyunları, Dickens'in romanlarının ya da *Tom Amca'nın Kulübesi*'nin tiyatro uyarlamaları, sadece Batı'dan ithal örnekler olarak değil, aynı zamanda şimdiki zamana seslenebilen bir tiyatroyu buluş olarak sunuldu.

Doğu ie Batı buluşmasında büyülenme, taklit ve takas, karşılıklıdır. Batı'da bizler, aktörün canlı yapıtını bir kuşaktan ötekine aktaran Asyalılara ve onların tiyato bilgilerine özeniriz. Onlar bizim tiyatromuzun yeni içeriklerle yüzleşmesine ve çağın gereklerini yakalayışına gıpta eder. Batılıların geleneksel metinleri çoğu kez biçimsel ve ideolojik anlamda ele geçirme enerjisiyle kişiselleştirerek yorumlayış esnekliğine özlem duyarlar.

Bir yanda yazıya dökülmeleri dışında her bakımdan duraksız öyküler, öte yanda oyuncu ve seyircinin tüm fiziksel ve zihinsel düzlemlerini karşılayan, ancak sonsuza dek yaşlı öykü ve göreneklere çapa atmış, derin, aktarılabilen, canlı bir sanat. Bir yanda *logos*, düşünce ve akıl yürütmeyle işleyen bir tiyatro. Öte yanda her şeyden önce *bios* üzerinden, organik biçimlerle var olan bir tiyatro.

Neden

Neden Asya'dakine karşıt Batı geleneğinde oyuncu uzmanlaşır: şarkıcı-oyuncudan farklı olarak dansçı-oyuncu ya da sırası geldiğinde metin yorumlayan oyuncudan farklı olarak dansçı-oyuncudur?

Neden Batı'da oyuncu her bir yapımda kendini tek bir karakterin derisi içine tutsak etme eğilimindedir? Neden bütün bir öykünün bağlamını elden geldiğince çok kişiyle, genelden özele, birinci tekil şahıstan üçüncüye, geçmişten geleceğe, bütünden parçaya, kişilerden nesnelere sıçramalarla yaratma olanağını araştırmaz? Neden Doğu'da pek çok tiyatro ve oyuncu türü hem tek başına oynar, şarkı söyler ve dans eder hem de rollerin paylaşıldığı bir gosterimde bunu yapar ama Batı'da bu olanak öykü ustalarına havale edilir ya da Dario Fo gibi bir kural dışına bırakılır?

Neden Batı'da sadece opera için kabul edilebilen, seyircinin çoğunluğu tarafından anlaşılamaz sözcüklerin kullanımı gibi bir durumu Asya tiyatrosunun pek çok biçimi başarıyla yürütebilir?

Tabii ki bu sorulara tarihsel açıdan yanıt vardır. Mesleki anlamda kullanışlı olmaları, ancak bizi kendi tiyatral kimliğimizi doğamıza karşı tanımlayan sınırları genişleterek nasıl geliştirebileceğimize ilişkin hayal gücümüzü uyarmalarıyla olur. Uzaktan gözlemlemek yeterlidir; bir Avrasya tiyatrosunun keşfedilmeyi bekleyen olanaklarını bulmak üzere kendimizinkinden uzak ya da sadece farklı olan ülke ve kullanımları gözlemlemek yeterlidir.

Kökler

Batı ve Asya tiyatrolarının içinde geliştiği, birbirinden uzaklaşan doğrular bir algı çarpıtılmasına yol açar. Batı'da otomatik olarak gelişen etnosentrik bir tepki yüzünden Asya tiyatrosu konusundaki bilgisizliği haklı çıkartan kanı onun, bizleri doğrudan ilgilendirmeyen, işimize yaramaz egzotik deneyimlerle uğraştığıdır. Aynı algı çarpıtması Asya tiyatroları toplamını önce ülküleştirerek ardından düzleştirir ya da onlara kutsal tapınak saygısı gösterir.

Kendi mesleki kimliği üzerine derinleşmek, kişinin 'gelenekler geleneği'nde kendi odağını bulma noktasına doğru etnosentrik tavırları yenmesi demektir.

Burada 'kökler' deyişi aykırılaşır. Bizleri bir yere bağlayan bağ değil, dolaşabilmemizi sağlayan bir ethos'tur. Daha iyisi, bizi tam tamına bir odağa doğru köklendirmesiyle ufkumuzu değiştiren gücü temsil eder.

Bu güç en azından iki koşul yerine geldiğinde belirir: kendi geleneklerini kendine tanımlama gereksinimi; ve bu bireysel ya da toplu geleneği başka değişik geleneklere bağlayan bir bağlama yerleştirme yetisi.

Köy

Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu bana pek çok gelenekten ustayı bir araya getirip en farklı çalışma yöntemlerini kıyaslama ve geleneksel ya da deneysel tiyatroda, pantomim, bale ya da modern dansta çalışıyor olalım - ortak bir teknik katmana ulaşma fırsatını verdi. Bu ortak katman, "anlatım öncesi" alanıdır.

Bu, aktörün kendi enerjilerini gündelik yaşam dışı bir davranışa göre kullandığı, 'sahne varlığı'nı seyirci karşısında biçimlendirdiği düzlemdir. Anlatım öncesi düzlemde ilkeler, her ne kadar bir gelenekle öteki, bir aktör ile başkası arasındaki dev anlatım farklılıklarını besleseler de aynıdır. Bunlar analog ilkelerdir, çünkü değişik bağlamlarda benzer fiziksel koşullardan doğmuşlardır. Bununla birlikte homolog değildirler, çünkü ortak bir tarihleri yoktur. Bu benzer ilkeler çoğu kez değişik biçimlerde anlatılmalarına karşın birbirinden apayrı geleneklerden tiyatrocuların aralarında iletişim kurabilmelerine olanak veren bir düşünce tarzında sonuçlanır.

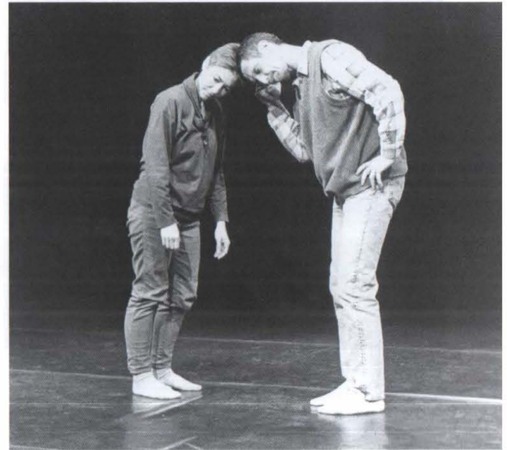
Odin tiyatrosuyla kırk yıllık çalışma beni bir dizi pratik çözüme yönlendirdi, örneğin 'dans' dediğimizle 'tiyatro' dediğimiz arasındaki farkları fazla önemsememek gibi, karakteri gösterim birimi olarak kabul etmemek gibi, oyuncunun cinsiyetini mutlaka karakterin cinsiyetiyle örtüştürmemek, semantik üzerinde ve ötesinde bilgi aktarabilme duygu gücü içeren dilin sessel zenginliğini kullanmak gibi. Odin Tiyatrosu dramaturjisinin ve oyuncularının bu özellikleri, Asya tiyatrosunun bazı özelliklerine eşdeğerdir, ama Odin'inkiler otodidakt bir çalışmadan ve yabancı olma durumumuzdan ve kısıtlamalarımızdan doğmuştu. Başka tiyatrocular gibi olamamamız bizleri, zaman içinde farklılığımıza sadık hale getirdi.

Bütün bu nedenlerden ötürü bugün ben kendimi bir Avrasya kültürü içinde görüyorum. Otodidakt kökenleri olan, ama kabuki oyuncularının Shakespeare metinlerinden daha uzak, ne de Hintli bir dansçının yaşayan varlığının Amerikan avangardından daha az çağdaş olmadığı profesyonel bir 'köy'de büyüyen ufak bir topluluk tiyatrosu geleneği içinde yer alıyorum.

Bir metni yorumlamak ya da bir bağlam yaratmak

Bu köyde oyuncular, sadece bir karşıtlığı çözümleyip kendilerini *logos*'un nesnelliği doğrultusunda yönlendirerek öykü anlatmakla yetinmez; öykünün içinde ve onunla birlikte *bios*'un buyümesine göre dans eder. Bu, bir eğretileme değildir.

Somut olarak bu, oyuncunun olay örgüsünün boyunduruğu altında kalarak bir metni yorumlaması değil,



2. Lisa Nelson ile Steve Paxton, Kopenhag ISTA'da (1996) doğaçlama yaparken.



bir bağlam yaratarak olayların içinde ve dolayında hareket etmesidir.

Oyuncu zaman zaman olayların kendisini sürüklemesine izin verir, bazen de kendisi sürükleyen olur, başka zamanlarda ise kendini onlardan ayırarak yorum yapar, kendini onların üstünde bulur, onlara saldırır, reddeder, yeni çağrışımlar izinden gider ya da başka öykülere sıçrar. Anlatının çizgiselliği, bakış açısının sürekli değişimiyle, bildik gerçekliğin anatomisinin çıkartılması ve öznellik ile nesnelliğin birbirinin içine örülmesiyle (gerçeklerle onlara olan tepkilerin sergilenmesiyle) parçalanır. Böylelikle oyuncu, aynı özgürlüğü ve aynı eylem içinde düşünceyi izleyicinin anında tanıyamadığı bir mantık rehberliğinde kullanır.

Asya tiyatrosu üzerine yanılgılara yol açan, onu en eski törenlerle karıştıran ya da kusursuz ama durağan biçimler olarak gösteren özellikler, onu aynı zamanda zamanımızın en karmaşık zaman ve uzam kavramlarına iyice yaklaştıranlardır. Gerçekliğin bir fenomenolojisini değil, düşüncenin fenomenolojisini temsil ederler. Newton'un evrenine aitmiş gibi davranmayıp daha çok Niels Bohr'un subatomik dünyasında karşılık bulurlar.

İzleyici

Avrasya tiyatrosu bugün, 21. yüzyıla adım atarken gereklidir. Batı duyarlığıyla yorumlanan Asya öykülerini düşünmüyorum, hatta yeniden üretilebilecek teknikleri de, yeni kodların yaratılmasını da düşünmüyorum. Pek çok Asya gösteriminde anlam yaratan karmaşık kodlar bile Hindistan'da olduğu kadar Çin'de, Japonya'da, Bali'de bugün pek bilinmez ya da az bilinir..

Eylem içinde düşünce dansında oyuncu'u izleyebilen ya da eşlik edebilen o az sayıdaki seyirciyi düşünüyorum.

Yalnız Batı seyircisi aynı aktör eşliğinde bir karakterden ötekine sıçramaya, dilini çok iyi anlayamadığı biriyle ilişkiye girmeye, ne dolaysız taklit, ne de dans alışkısı içeren bir fiziksel anlatım biçimine yatkın değildir.

Genel seyircinin ötesinde Batı'da da, Doğu'da da Kuzey'de ve Güney'de de özgül izleyiciler vardır. Sayıları azdır ama tiyatro onlar için bir gereklilik olabilir.

Onlar için tiyatro, bir birlik kuran ya da ortaklık yaratan bir ilişki değildir. Ölü mitler ile değerlerin tek tip derisi altındaki toplumsal bedenin parçalanmışlığını ve karşılıklı yabancılığını törenselleştirir.

3-4. (Yanda) Kazuo Ohno (butoh) ile Sanjukta Panigrahi (odissi dansı) Odin Tiyatrosu'nun otuzuncu yıldönümünde Holstebro'da doğaçlama yaparken. Avrasya tiyatrosunun kuramsal ve uygulamalı boyutları vardır. Bizlere sadece takas ya da kesişmeyle değil çoğunlukla ortak mesleki kimlik üzerinden birbiriyle bağlanan çeşitli gösterimsel tür ve teknikleri bir bütünlük içinde ele alma olanağı verir.

ANLAMAZLIKLAR VE BULUŞLAR: İPEK YOLU'NDAN SEKİ SANO'YA

Nicola Savarese

Avrasya kıtasının iki uç noktasını, Doğu'yu ve Batı'yı birbirinden ayıran uzaklıklar müthiş. Buna rağmen, tarihöncesi zamanlardan bu yana Avrupa ve Asya insanları bu uzaklığı kuzey steplerinden Orta Asya'nın dağlık bölgelerine uzanan, İpek Yolu adıyla bilinen yollar ağı sayesinde aşmaya çalıştılar. Büyük göçler, aralıksız askeri fetihler ve tüccarların durmak bilmeden açtıkları yollar, kültürlerin gerçek anlamda kaynaşmasını sağlayan ideolojik, teknik ve sanatsal takasların kökeninde yer aldı. Tarihsel dönemlerde Yunanlar ve daha da önemlisi Romalılar, Çin'den gelen değerli ipek kumaşların Roma İmparatorluk döneminin başlangıcında bulunmasıyla kanıtlandığı gibi, Asya ile ticareti ve iletişimi desteklediler. Sonraları, 19. yüzyılda, Moğol İmparatorluğu bu bağları Arap fetihlerinden kaynaklanan uzun yalıtım döneminden sonra yeniden kurmaya çalıştı. 'Büyük keşifler' döneminden ve Atlantik yollarının açılmasından sonra da Asya ile Avrupa arasındaki karavan yolları, Avrupa sömürge toplumunun içine çektiği ve yeniden dağıttığı bir insanlar, ticaret nesneleri, teknikler, fikirler ve fanteziler nehri olmaya devam etti.

İpek Yolu'nun güzergâhında, onları izleyen askerler, tüccarlar, haberciler ve gezginler ile sonsuz yolcuların arasında hayatlarını hokkabaz, akrobat, müzisyen ve dansçı olarak kazananları buluruz. Onlar kendileriyle birlikte 'bedenlerine dikili' olan, kendi özgün tekniklerini ve tarihlerini getiren kimselerdi. Plutark'a göre Büyük İskender'in ordusunun ardından yüzlerce Yunan gösterimci Hindistan'ın sınırlarına ulaştı. Aynı şekilde Suriyeli mim oyuncuları, Horatius, Juvenal ve başka Augustus dönemi yazarların kaydettikleri gibi, arp çalgıcıları, trompetçiler, hokkabazlar ve dansçılardan oluşan kalabalıklar ile birlikte Romalıların egzotik gösterilere olan düşkünlüğünü gidermek üzere Roma'daki büyük tiyatrolara vardılar.

Benzer biçimde, öte yanda, en yüksek döneminde Moğolistan'dan Orta Asya'ya uzanan Tang İmparatorluğu (618-907) Chang'an'ı (bugünkü Xian) başkenti yaparak Batı'ya açık kozmopolit bir metropole dönüştürdü. Hoşgörü ile egzotik zevklerin odak konumda olduğu Chang'an'da Çinli saray adamlarının yaşamını lüks, keyif ve dinlenme belirliyordu. Mezarlarda bulunan bu topluma ait sayısız nesne ile toprak heykelcikler, Tibet, Orta Asya ve Roma İmparatorluğu'na giden mim oyuncularının geldiği aynı bölgelerden gelen oyuncuları, çalgıcıları, dansçıları ve meddahları temsil eder. 'Tang egzotizmi' olarak bilinen bu olgu, şan ve akrobasi teknikleriyle Çin operasının kökeninde yatan 'yüz oyun' gösterimlerini miras olarak bırakmıştır.

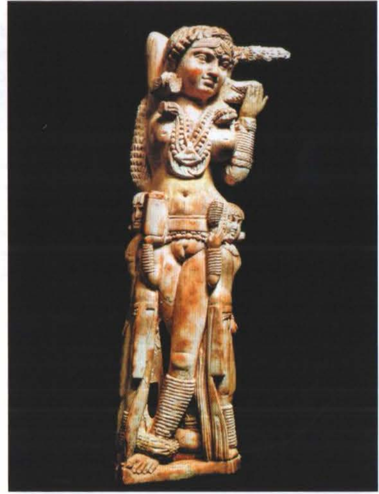
Kortuba'nın Bizans ile rekabete girip Elhamra ile Alkazar'ı inşa ettiği yüzyıllarda Arap müzisyen ve besteci Ziryab (789-857) bu İspanyol kentine geldi. Büyük Abbasi halifesi, Binbir Gece Masalları'nın kahramanı, Bağdat'ı dünyanın en zengin ve kültür sahibi kenti yapan Harun Reşid için çalışmıştı. Ziryab, Mağrip ve Katolik İspanya'da çok sayıda takipçisiyle modanın belirleyicisi oldu. Birçok yemek tarifi ile mevsimlere göre farklı giysiler giyilmesini ona borçluyuz. Yeni kurallar ve yeni çalgılar tanıtarak yerel müziği geliştirdi, büyük olasılıkla tüm Avrupa telli çalgılarının öncüsü olan udu da o getirdi. Arapların Batı'ya (sonraları açıklanamaz şekilde 'Çin gölgeleri' adını alan) gölge tiyatrosunu da tanıtmış olduklarına inanılır. Bunlar sıkça Doğu tiyatrosu olarak adlandırılan imgelemin tarihi yeraltı köklerinden bazılarıdır.

Bununla birlikte karışıklığa neden vermemek ve tarihsel doğruluğu gözeterek ilerlemek için Doğu'nun ve Batı'nın gösterim türlerinin hem Batılı hem Doğulu sanatçılar tarafından öğrenilmesinde, yorumlanmasında ve benimsenmesinde en az dört aşama değerlendirmeliyiz. Batı'nın bakış açısından bu dört aşama ya da perspektif, Doğulu tiyatrolar, Asyalı tiyatrolar, Doğu-Batı ile Avrasya Tiyatrosu olarak tanımlanabilir. Bu tanımlar, farklı tarihsel bilgi ve araştırma durumlarından geliyor, ne birbirleriyle çelişki içindeler, ne de birer düşünce okulu oluşturuyorlar.

Doğulu tiyatrolar perspektifi, 18. yüzyılda, Batı, Batılı olmayan medeniyetlerin varlığının bilincine vardığında gelişti. Böylece oryantalizm doğdu: Asya uygarlıklarına olan ilgilerin ve araştırmaların uzantısı olarak. Avrupalılar, bu oryantalist araştırmalar sayesinde Asya'da, Avrupa tiyatro biçimleriyle karşılaştırılabilecek görkemli nitelikte gösteriler keşfettiler. Bu, tiyatro metinlerinin ilk çevirileriyle gerçekleşti. Fransız cizvitler tarafından çevrilen 13. yüzyıl Çin oyunu Zhao Ailesinin Kimsesiz Çocuğu ile 4. yüzyılda Sanskrit yazar Kalidasa'nın yazdığı ve Latinceye İngiliz bilgin William Jones'un çevirdiği Sakuntala geniş ölçüde yayıldı ve taklit edildi. Ama bu iki metnin olay örgüsü soylu oyun kişileri içerdiğinden Avrupalı bilginler onları, dönemin Aristotelesçi kurallarına göre soylu ve şanlı konulara yakışan bir yazın türü olan 'tragedya' örnekleri olarak değerlendirdi. Bu, Doğu ile Batı'nın birbirini öğrenme tarihini döşeyen yanlış anlamalardan sadece bir tanesi. Çinli metin aslında sadece oyunculara yönelik bir librettoydu, Hint oyunu ise klasik Hindistan'da trajik kavramı var olmadığı ve Sanskrit oyunlar her zaman mutlu sonla bittiği için bir tragedya olamazdı.

Bununla birlikte bu çeviriler, Asyalı gösterimlerin yapısına ya da oyuncuların tekniklerine yönelik bir merak uyandırmadı. Yukarıda sözü geçen oyunların Çin'de ve Hindistan'daki sahnelenişlerinde dansın, müziğin ve gösterimcilerin becerilerinin temel bir rol oynadığı gerçeğini









5. (sol üst) İki zarif giyimli erkek törensel dans ediyor: Gandara (bugün Kuzey Pakistan) ya da Hint-Grek sanatı. Gandara sanatı Grek kültürünün Hindistan'da yayılmasına kanıttır. Pek çok Grek Helenistik yontudaki kumaş kıvrımlarına benzer kostüm dökümüne ve dinamik duruşa dikkat edin.

6. (sağüst) Hintli dansçı. İ.S. 79'da yol olan Pompei'deki kazılar sırasında bulunmuş olan bu fildişi heykelcik, antik çağa ve Hindistan ile Roma imparatorluğu arasındaki alış-veriş kaynaşmasına tanıklık ediyor.

7. (sol alt) Eli havada Koptik dansçı (Koptik dönemden Mısır dokuma parçası, İ.S. 4. ya da 5. yüzyıl. Bu jest, bugün geleneksel danslarda başka şeylerin yanı sıra 'çiçek toplamak', 'taç yapmak' anlamlarına hâlâ kullanılan Hintli mudra katakamukha'ya tekabül eder.

8. (sağ alt) Eski Çin'in görkemli başkenti Chang'an'dan (bugün Xian) at üstünde çalgıcı (Tang hanedanından emaye kaplı terrakota, İ.Ö. 618-907. Varlıklı tüccarlar, özellikle soylular, İpek Yolu'ndaki yolculukları sırasında çoğu kez yanlarında deve üstünde yol alan oyuncu ve çalgıcılar bulunuduruyordu. Tarih kayıtlarına göre Büyük İskender de Hindistan seferinde, İ.Ö. 324'de ordusunu eğlendirmek için pek çok oyuncu ve dansçı eşliğinde yol almıştı.

herkes yok saydı. Asyalı gösterimlerin doğrudan deneyiminin eksikliği, Asya tiyatrosunun yazınsal olmayan özgün tiyatral doğasını Avrupalıların gözünde örterek daha başka yanlış anlamalara yol açtı. Bu bilgisizlik ya da aldırmazlık Asyalı gösterimcilerin, özellikle Sömürge Sergileri nedeniyle Avrupa'yı turlamaya başladıkları 20. yüzyılın başına dek sürdü. Avrupalı izleyiciler, bilginler ve tiyatro insanları, her ne kadar egemen egzotik modaların etkisi altında algılansa da, ilk kez canlı Asya gösterimlerini görebiliyorlardı.

Bir zamanların Japon geyşa'sı Sada Yacco ile kocası Kawakami Otojiro'nun Amerika ve Avrupa turneleri onları ünlü yaptı, Japon modası ve tutkunluğunun simgesine dönüştürdü. Oysa onlar geleneksel bir tiyatro biçiminin yorumcuları değil, aksine Japonya'da 'yeni dalga' (şimpa) olarak tanımlanan parça buçuk kabuki ile Batı egzotizmi karışımı bir çeşit kopmanın temsilcileriydiler. Avrupa'da elde ettikleri üne karşın Sada Yacco ile Kawakami Otojiro kendi ülkelerinde beğenilmiyordu, Batılılaşmış dışa dönük sahnelemeleri geleneksel Japon ortamında skandal yaratıyordu.

Menajeri girişimci Amerikalı dansçı Loie Fuller olan daha belirsiz kökenden gelme bir başka Japon dansçısı Hanako da kötü şöhrete sahip oldu. Hanako, kendisinin sayısız portesini yontan büyük heykeltıraş Rodin ile dost olmuştu. Bu sanatçılara ek olarak 1900'de St. Petersburg'a yolculuk eden, orada Diaghilev'in Ballets Russes topluluğunun koreografı ve sahne/kostüm tasarımcısı olan Mikhail Fokin ile Leon Bakst'ın yapıtında iz bırakan Siyamlı dansçılar gibi topluluklar da vardır. Kamboçya Kraliyet *corps de ballet*'si, Fransa'da Marsilya'daki 1906 Dünya Sergisi'nde gösterim vermiş ve yine Rodin'e esin kaynağı olmuştur.

Michio Ito'nun (1892-1961) durumu da örnek olarak gösterilebilir. Doğduğu yer olan Japonya'dan ayrılıp Avrupa'da Isadora Duncan'dan dans öğrenmek üzere yola çıkmıştı. Onun yerine W.B.Yeats onu eski İrlanda söylenlerini anlatan 'dans eden oyunlar'ını yorumlamak üzere seçti. Sonuç, Londra'nın varlıklı kozmopolit salonlarını afallatacak bir Avrupa-Japon mitoloji karışımıydı. Michio Ito şöhretin nimetlerinden yararlandı, ABD'ye göç etti orada kabuki ile no arası kendine özgü dans biçemini öğretti. Uday Şankar'ın (1900-77) öyküsü de buna benzer. Bu genç Hintli Avrupa'da resim öğrenmeye gelmişti, ama klasik balenin büyük uluslararası yıldızı Anna Pavlova onun aklını Hindistan esinli bir dans dizisinde kendisine eşlik etmeye çeldi. Uday Şankar bu meydan okumayı kabul etmekle kalmadı, daha sonra Hintli gelenekçileri dehşete sürükleyen kendi 'geleneksel' Hint dans kumpanyasını bile kurdu.

Görüldüğü gibi bu Asyalı gösterimcilerin pek çoğu kendi tiyatral geleneklerinin temsilcileri değil, daha çok Asya ülkelerinde doğmakta olan kültürel yenilenmenin yorumcularıydılar; ortak gönderme noktalarıysa, Batılılara seslenen bir egzotik ilgi alanıydı. Dolayısıyla bu durumlarda bile Batılılar geleneksel Asya tiyatrolarının sahici yüzüyle karşılaşmıyordu. Kendisi de Asya kültürlerinin hayranı olan Gordon Craig'in keskin bakışından bu yanılgılar kaçmadı ve onlar üzerine öyle bir katı yazı kaleme aldı ki Ananda Coomaraswamy dans tekniği üzerine eski bir Sanskrit metni olan *Abhinaya Darpana*'nın (Jestlerin Aynası) İngilizce çevirisini ona adadı. Paul Claudel gibi tekil oyun yazarları ya da Meyerhold, Dullin gibi yönetmenler de Asyalı gösterimcinin ilgi ve araştıma isteyen güçlü tekniğini derhal fark ettiler.

Asya'nın tiyatroları artık 'gizemli Doğu'nun bir yankısı olmaktan çıkmış, keşfedilecek ve ders alınacak bir miras olmuştu. Böyle bir tutum her ne kadar verimli de olsa, yeni yanılgılara düşmekten kaçınamadı. Kimi tiyatro sanatçıları Asyalı incelmiş sahne uygulamasının çekimine kapılıp bunlara kaynak olan toplumsal ve kültürel bağlamı arka planda bırakıp gösterimcinin tekniklerine odaklandılar. Örneğin Artaud Paris'te 1931'deki Sömürge Sergisi'ndeki Balili dansçılar üzerine yazdığında Bali'nin özgül kültüründen hiç söz etmemişti. O sıralarda bir Hollanda sömürgesi olan ada hakkında hiçbir şey bilmiyordu, ilgilenmiyordu da. Balili dansçıları Sergi'nin Hollanda pavyonunda gördüğü zaman ona çarpıcı gelen tek şey, kendisinin yapmak istediği tiyatroyu canlandırdıklarıydı. Ona göre Bali dansı, sözcükler değil, beden hiyeroglifleri üzerine kurulu örnek bir tiyatral dilin anlatımıydı.

Artaud'nun bakış açısının kısıtlı olduğunu ve bakışının efendilerin sömürgecilik çürümüşlüğünü yansıttığını söyleyebilir miyiz? Bunu doğrulamak haksızlık olur. Artaud başka bir kültürü ele geçirmek ya da köklerinden kopartmak değil, onun derin özünü kavramak istiyordu. Bali'nin tarihini ve kültürünü bilmese de Artaud, onun yaşayan çekirdeğini, yani dansçıların kodlanmış biçimlerinde yatan *bios*'unu tanımayı biliyordu.

Verimli sonuçlar veren bir başka yanılgı Moskova'da 1935'te yer almış olan ünlü buluşmadan kaynaklanır. Çinli oyuncu Mei Lanfang Rus aydınlarıyla buluşur. Aralarında Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein ve Tretyakov vardır. Bertolt Brecht de oradadır ve Mei Lanfang'ın gösterdiklerinden sonra yabancılaştırma etkisini, böyle bir yöntemin Çin oyunculuk sanatının temelini oluşturduğunu söyleyerek kuramlaştırır. Oysa kendi özyaşamını kaleme alırken Mei Lanfang, aktörün karakterle özdeşleşmesinin önemini uzun uzadıya açıklayarak Brecht'in yorumuna zıtlık yaratmıştır.

Asya tiyatrosu biçimlerinin Avrupa'ya akınının Asya'da da benzer bir dinamik karşılığı olmuştur. Batı tiyatrosunun etkisi, öncelikle konuşmalı dram denilen türün uyarlanması ve yaratılmasında yatar. Asya'nın klasik geleneklerine mutlak yenilik getiren bu gösterim türü, halkçı ve toplumsal bakımlardan kökten yenilik demekti. Asya'daki çağdaş ve modern tiyatronun bütünü, aynı zamanda yenilik getiren siyasal düşüncelerin aracı olan Batılı dram ölçütlerinin benimsenmesinin sonucudur.

Çin'de ABD'de öğrenim görmüş olan Zhang Pengchun Batı tiyatrosuyla dolaysız tanışıklığının yararla-









9. (sol üst) Hintli dansçı, ya da Hindistan'da yaşayan İngilizlerin dediği gibi 'nautch girl'. 18. yüzyıl resmi. Batı'da böyle bir dansçı kıza, Portekizce dansçı anlamına gelen 'bailadera'dan bayadera denilirdi.

10. (sağ üst) Fransız Cizvitlerince çevrilmiş 13. yüzyıl metni Zhao Ailesinin Yetimi'ne öykünen Voltaire'in Çinli Yetim (1755) oyununda dansçı İdame karakterine egzotik kostüm.

11. (sol alt) Fas büyükelçisi Versailles'daki Comedie Italienne'de bir gösterim izliyor. Tablo, 18. yüzyıl başlarında 'kralın ilk resmi ressamı' Antoine Coypel'dendir.

12.. (sağ alt) İp cambazları ve çubuk üzerinde yürüyen adamlar İstanbul'da bir meydanda dansçı, soytarı ve çalgıcılar eşliğinde halkı eğlendiriyor. (17. yüzyıldan Türk minyatürü) İstanbul'dan Venedik ve Cenova üzerinden aralarında hayal oyunu gösterenler de olan pek çok çeşitli oyuncu Avrupa'ya girmişti.

rını kullanarak 1914'te Tiajin'de "Nankai Yeni Oyun Kumpanyası"nı kurdu. Deneyleri yeni tiyatro savunucuları için ve konuşmalı oyun yazarları için örnek oluşturdu. Yazarlar, 1919'da Çin'de feodal değerlerin yerini Batı'dan kaynaklanan demokratik değerlerin almasından yana kitlesel bir gösterinin gerçekleştiği gün olan 4 Mayıs'tan alan bir kültür hareketine bağlıydılar. Ouyang Yu-qian, Tian Han ve Hong Shen (1928'de konuşmalı dram'ın tanımını yapmıştı) gibi yazarlar gerçekçi biçemde kaleme alınmış oyunların yazarlarıydı. Oyuncunun sanatını da içine alan bu yenilenme akımında, bujaju (konuşmalı dram) konusunda en önde gelen yazar Cao Yu, Shakespeare ve Grek klasiklerinin yanı sıra Çehov, Ibsen, Oscar Wilde, O'Neill gibi Batı örneklerinden zengin bir seçki sahnelemede gecikmedi.

Bu deneyimler potası 1930'ların başlarında genç Huang Zuolin'e Ingiltere'de öğrenim görme konusunda esin verdi. Orada George Bernard Shaw ile Copeau'nun pek tanınmış çırağı Michel Saint-Denis ile tanıştı, Stanislavski'nin sistemi ve Brecht'in düşünceleriyle de karşılaştı..

Stanislavski ile Brecht'in kuram ve uygulamalarının ve pek çok özgün uyarlamalarının Asya'da yayılması, engin bir araştırma gerektirir (ki bugüne dek bütünsel olarak hiç yapılmamıştır). Kısaca iki örnek durumdan söz edelim. Birincisi, Huang Zuolin'dir. Ingiltere'den döndükten sonra yönettiği Şanghay Halk Tiyatrosu'nda Brecht'in oyunlarını öne çıkartmıştı. Ikincisi Japon Seki Sano'dur. Tokyo'da bir işçi tiyatrosunda etkin olduktan sonra Moskova'ya gitmiş ve birkaç yıl Stanislavski'nin sistemiyle Meyerhold'un tekniklerini öğrenmiştir. 1937'de Meksika'ya kaçmak zorunda kalmış ve orada kendi ülkelerinde mesleki ve ulusal kimlik geliştirmeye katkıda bulunacak olan kuşaklarca Latin Amerikalı tiyatro sanatçısı yetiştirmiştir.

Çin cumhuriyetinde olduğu gibi Japonya'da da 1920'lerde Kawakami'nin tetiklediği 'yeni dalga'dan sonra Batı'dan esinlenen bir tiyatral yenilik hareketi (şinkegi) gelişti. Hareketin önde gelen kişilikleri arasında Shakespeare'in birçok oyunu ve Ibsen'in Bir Bebek Evi'ni ilk kez tanıtan Tsubochi Shoyo ile yeni tiyatro ile kabuki arasında bir uzlaşma gerçekleştirdikten sonra Ibsen'den, Hauptmann'dan Wedekind ile Pirandello'ya Avrupa tiyatrosuna adanmış, Antoine modeli üzerine kurulu özgür bir tiyatro başlatan Osanai Kaoru'yu buluruz. Yeni Japon tiyatrosu hareketinin odağı kuşkusuz, Tsukiji Shogekijo'dur (Tsukiji'nin küçük tiyatrosu), 1924'te Tokyo'da Hijikata Yoshi tarafından açılmıştır. Bu tiyatro Batılı biçemlere (simgecilik, dışavurumculuk) ve Avrupa öncülerinin deneylerine odaklanan bir laboratuvardı.

17. yüzyıldan bu yana bir Ingiliz sömürgesi olan Hindistan'da, Hintli oyuncuların Avrupa'ya gelmesinden çok zaman once birkaç Avrupa tiyatro gösterisi yer almıştı. O zamanlar hâlâ askeri bir kale olan Kalküta'da büyük oyuncu Garrick'in Londra'dan kullanılmış dekorlar, hatta bazen oyuncu gönderdiği ufak Ingiliz tiyatroları vardı. Bu amatör gösterimler yerel olarak taklit ediliyor ve Lebdev adında bir Rus gezgini yönetiminde Ingiliz ve Bengalli oyuncular bir arada oyunlar oynuyordu. Üst sınıftan çocukların eğitim gördüğü Hint kolej ve okullarında Ingiliz dilinin zorunlu olması, bir yandan öğrencileri Shakespeare okumaya zorlarken öte yandan ulusal bir Hint kültürü farklındalığı yaratıyordu. Tiyatro bu farkındalığa Ingiliz örnekleri taklit eden ama yerel biçimleri de araştıran oyunlarla katkıda bulunuyordu. Büyük ozan Rabindranath Tagore her iki eğilimi yüreklendiriyordu. Kendisi de Batılı bir biçemde başarılı oyunlar yazıyor ve kendi kurduğu Santiniketan Üniversitesi'nde okuyan iyi aile kızları için ders programına aldığı geleneksel devadasi dansını kurtarıyordu.

20. yüzyılın başlangıcında Avrupalı tiyatrocular, yönetmenin mutlak yaratıcı, oyuncunun da bu süreç içinde etkin bir eş olduğu gösterimler yapıyordu. Doğu-Batı bakış açısı, eskiden commedia dell'arte'de olduğu gibi, bugün de kabuki'de hâlâ yapıldığı gibi dans eden, şarkı söyleyen, doğaçlamaya giren, akrobatlık yapan, çalgı çalan, besteleyen ve metni yorumlayan çok yönlü bir oyuncu öneriyordu. Bu hedefe ulaşmak için bu ülküyü besleyebilecek, oyunculuk zanaatinin temellerini yenileyecek her örnek, model ya da uyarım üzerinde duruluyordu. Benzer biçimde de çeşitli Asya ülkelerinin genç kuşak tiyatro sanatçıları, kendi ülkelerinin koşullarını ve gereksinimlerini anlatabilecek bir ulusal tiyatro kurma atılımları ve örneklerinin arayışındaydı.

Esin kaynakları çoktu: yeni teknolojiler, ileriye yönelik fütürizm ve çeşitli avangard bildirgeler, yakınlarda başlamış olan antropoloji 'bilimi'nin tarif ettiği katılımcı törenler, Asya tiyatroları ve Batı'da 'söylen'e dönüşmüş olan commedia dell'arte, Elizabeth çağı tiyatrosu, Ispan-

13. (birinci sıra sol) Sada Yacco (1871-1946) Ofelya rolünde. Avrupa turnesinden sonra Japonya'ya döndüğünde Japon oyuncu, kocası Kawakami Otojiro'nun yönettiği 'te bu rolü oynamıştı.

14. (birinci sıra orta) Sada Yacco'nun dansı, genç Picasso'nun çizimiyle (1900).

15. (birinci sıra sağ) Kawakami Otojiro (1864-1911) kendi Hamlet yapımında babanın hayaletini oynuyor.

16. (ikinci sıra sol) Japon dansçısı Hanako'nun (1868-1945) Rodin tarafından yapılmış bronz maskesi.

17. (ikinci sıra orta) Seki Sano (1905-66) Moskova'da eğitim gören ve Meksika ve Latin Amerika tiyatrosunu etkileyen Japon yönetmen.

18 (ikinci sıra sağ) Japon dansçı Michio Ito (1892-1961) W.B.Yeats'in Şahin Kuyusunda (1916) yapıtında şahinin ruhunu canlandırıyor.

19. (üçüncü sıra sol) Rabindranath Tagore (1864-1941) Kalküta'da İmparatorluk Tiyatrosu'nda kendi oyunu Visarajan'da (Kurban) oynuyor.

20. (üçüncü sıra orta) Paris Dünya Sergisi'nde (1889) Kamboçyalı bir dansçı.

21. (üçüncü sıra sağ) Paris'teki Sömürge Sergisi'ndeki (1931) Hollanda Pavyonu önünde Bali topluluğu Fransız ve Hollanda ileri gelenlerini karşılıyor. Bunlar Artaud'nun izleyip üzerlerine yazdığı dansçıların kendileri.


















ROYAUME DES PAYS-BAS

yolların altın çağı, panayır gösterileri, sirk ve başlangıçtaki Grek gösterimleri. Merak ile büyülenme hem kültürler arası hem de kültürler aşırıydı. Bütün bu biçimler, tarihsel belgeler ve klasikler üzerinden ulaşılabilecek, düş gücü ve toplumsal koşullara duyarlıkla yorumlanan bir mirastı --Shakespeare, Lope de Vega, Gozzi. Öte yandan Asya tiyatrolarının kitaplara ek olarak sunabildikleri canlı gösterimler üstünlüğü vardı. Tarihin örnek tiyatrolarına dönecek olursak Avrupalı gösterimci ve yönetmenler 16. yüzyılda dansçılar, çalgıcılar, akrobatlar metin odaklı yazınsal tiyatrodan koparak belli gösterimsel türleri canladırdıklarında, 'yara'yı iyileştirmek amacıyla zanaatlerinin teknik temelini ve sanatsal hedeflerini yeniden gözden geçiriyorlardı. (Bkz. Nostalji)

İlgi ile büyülenme İkinci Dünya Savaşı'na kadar canlı ve etkin kaldı. Ondan sonra Doğu tiyatroları, 'esin mirası' evresini aşıp Asya tiyatroları olarak adı bilinmez araştırma inceleme alanlarına dönüştü. Çoğu ABD'den birkaç araştırmacı Asya gezilerine çıktı. Gezilerinin değişik amaçları olabiliyordu. Örneğin Faubian Bowers, işgal altındaki Japonya'da bir sansürcüydü. Feodal ve asker yanlısı olduğu düşünülen kabuki metinlerini sansürleme budalalığını yürütüyordu. Budalalıktı çünkü bunlar gösterimde önemsenen ögeler değildi. Kabuki'de aslolan gösterim sanatçısının sanatıdır. Ancak sansürlendiğinde kabuki metinleriyle yakın bağlantıda olan gösterimcinin sanatı ortadan siliniyor ve dünya kendine özgü bir sanat biçimini elden yitiriyordu. Böylelikle sansürcü Bowers kabuki sansürünü kaldırmaya katkıda bulundu; bugün bu yüzden onun kurtarıcısı olarak tanınır. Başka Amerikalı bilginler de klasik Asya tiyatro biçimlerinin bilinmesine, üstlerindeki egzotik örtünün kaldırılmasına etkin olarak katılmıştır. Bunlar arasında Adolphe Clarence Scott, Donald Keene, James Brandon ve bir Doğu-Batı bütünsel tiyatro düşüncesini ilk kez ortaya atmış olan Leonard Pronko yer alır.

20. yüzyılın sonunda Edward Said, Oryantalizmi birçok sorunun, yanlış anlamanın, aldanmanın nedeni ve aklanamaz olarak damgaladı. Oryantalizm, Asya kültürlerinin sahici yönlerini çarpıtarak sıradanlaştıran kısmi ve etnosentrik bir algılamadır. Bugün Doğu-Batı yaklaşımındaki boşluğunun farkında olarak bu tarihsel koşullanmalı bakış açısının bizim Avrupa ile Asya arasındaki tiyatral ilişkilerin tarihini yeniden kuramıza yardım edeceğini anlamalıyız. Bu yaklaşım merak ve heves yaratarak hayal güçlerini uyararak araştırma ve incelemeyi yüreklendirdi, çünkü Doğu, Batı için her zaman bir alter-ego, bir 'öteki' ve Amerika'nın keşfinden bile sonra en dolaysız kıyas seçeneğiydi. Benzer biçimde Batı ve onun mitleşmiş kültür ve teknolojisi de Asya toplumlarının çeşitli toplumsal katlarının sanatsal uygulama ve duyarlığında kıyaslanabilir bir rol oynamıştır.

Dün olduğu gibi bugün de tiyatro denilen şey pek çok gerçekliği Asya'dan, Avrupa'dan, başka kıtalardan, geçmişten ve bugünden, dinsel törenlerden ve bilimsel deneylerden, folklordan siyasal gösterilere kadar birçok itkiyi içine almakta, onları yeni kişisel sahne uygulamalarına dönüştürmektedir. Bu uygulamalar tarihten kaynaklansalar da tarihi açıklamazlar. Doğu tiyatroları vizyonu gibi Avrasya tiyatrosu bakış açısı da yanlış anlamalara yol açacaktır. Karmaşık tarihsel süreçler ile gerçekleri çözümlemeye ve sözcüklerle anlatmaya çalıştığımızda bu, kaçınılmazdır.

Anlamak için dikkatli gözlem gerekir. Gösterim içindekilerin uygulamalarını yakından incelemeliyiz ki anlamını kavrayalım. Günümüzde tiyatroyu kitaplardan okuyup araştıranlar ile kitapların yanı sıra gösterimcinin yaratıcı sürecini izleyenler arasında açık bir fark vardır. Bugün, üçüncü binyılın başında tiyatro bilginleri arasındaki esas ayırım budur.

Avrasya tiyatrosu burada başlar; teknik ilkelerin farkında olmakla ve Avrasya kıtasının çeşitli tiyatro kültürlerince paylaşılan yararlı bir bilgiyle. Bu mesleki 'orta alan'da Asya'nın klasik tiyatrolarının (*iridescent*) gelenekleri –no, kabuki, Hint ve Bali dansları, Pekin Operası– Avrupa'nın ve Batı'nın gelenekleriyle birlikte barınır, klasik bale, modern dans, pantomim, opera, politik tiyatro ve tiyatro laboratuvarlarıyla. Bu uygulama ve tiyatro düşüncesi alanı Euripides ile Kalidasa'nın, Shakespeare ile Zeami'nin, Aristoteles'in *Poetika*'sıyla Natyashastra'nın ortak içgörü mirasının parçaları olarak bir arada erimesine tanıklık eder. Bu mesleki alan günümüzde sadece Asyalı ve Avrupalı sanatçılar için değil, zanaatin maddeselliğiyle ve onun üzerinden kendi içinde yaşadığı toplumda kişisel bir anlam yakalama sorunuyla yüzleşen herkese açıktır. Ama takaslar, etkileşimler, yanlış anlamalar ve kaynaşmalar pek çok yüzyıl önce, İpek Yolu üstünde başlamıştı.

AYAKLAR

Mikrokosmos – Makrokosmos

Gündelik-dışı tekniği ve anlatım öncesi (Bkz. *Anlatım öncesi*) olarak tanımladıklarımızın tüm ilkelerini Bali oyuncularının temel ayak duruşlarında görebiliriz. (Resim 1-2)

– dengenin yer değiştirmesi;

– yönlerin karşıtlığı;

– gündelik yaşamdaki ayak başparmağı gerilimlerinin eşdeğerleri yaratılarak, *keras* ve *manis* oyunları ile yerçekimi ve atalet kuvvetlerinin yok edilmesi.

Ayak, sahibinin özel yaşam tarzını örnekleyen bir mikrokosmostur. Yeni doğmuş bebeklerin bedenlerinden geçen yaşam akımı, ayak parmaklarının hiç durmayan hareketlerinde görulebilir. Bali oyuncusu, duruşlarıyla, ayağın yürüme disiplinine ve ayakkabıya uymak zorunda olmadığı bu bebek yaşamının bir eşdeğerini bulmaya çalışıyor gibidir.

Ayağın kendi kültüründen soyutlanması ile yaşamın nasıl yeniden yapılandığını görmek ilginçtir. Genellikle modern dans devriminin dansçıların çıplak ayakla dans etmeye başlamasıyla doğduğu söylenir. Dansçılar, uçları sert saten ayakkabılarını terk etmekle ayağın özgürlüğünü ilan ettiler. Gerçekten de tüm Hint dansçı ve oyuncuları (Kathakali, Bharata Natyam, Orissi), Kamboçya'dan Endonezya'ya kadar Güneydoğu Asya'nın dansçıları çıplak ayakla dans eder. Japon ve Çin oyuncuları ise (bazı özel roller dışında) yerde kayarak yürümelerine olanak sağlayan özel çoraplar giyer.

İlk bakışta çıplak ayak "özgür" gibi görünse de bu bizi yanıltmamalı. Bütün kodlanmış tiyatro türlerinde çıplak ayaklar sanki değişik, özel ayakkabılar içindeymiş gibi biçimlerini değiştiren duruşlara zorlanır.

Ayağın bu deformasyonu tüm bedenin farklı bir gerilim içinde tutulmasına, değişik denge türlerine, değişik yürüyüşlere yol açar. Ayakkabıların içinde biçimleri de bozulsa, özgür de olsalar, bedenin canlılık derecesine ve uzamda yer değiştirmesine karar veren ayaklardır.

Parmak uçlarında

Yeni bir klasik bale biçeminin yaratıcısı ünlü Fransız koreograf Petipa parmak ucunda duruş-

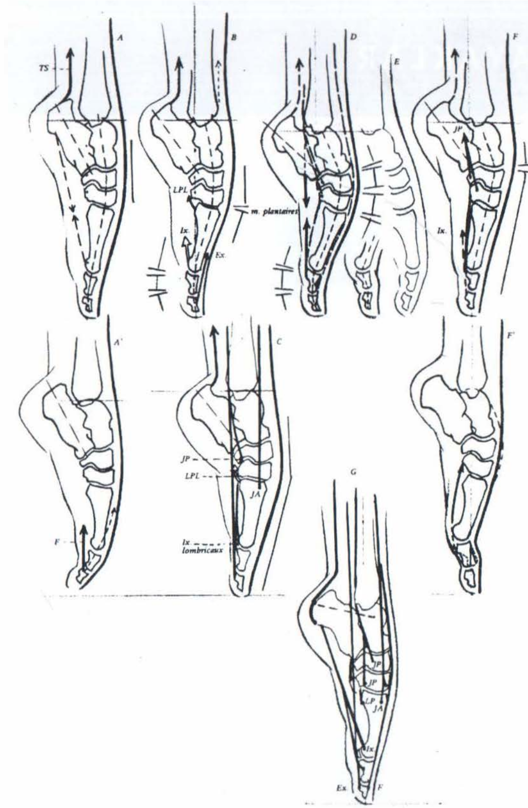


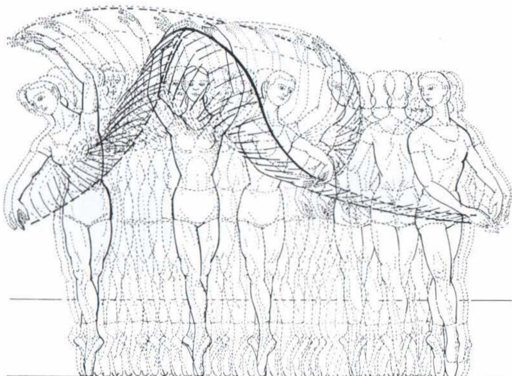




1. (üstte) Bali dansında temel ayak duruşu. Yukarı doğru gerilmiş duran beş parmaktaki gerilime dikkat edin.

2-3. (ortada ve altta) Kathakali'de temel ayak duruşu. Ayak parmaklarının nasıl içe dönük durduğuna ve ağırlığın nasıl ayakların dış kenarları üzerine yüklendiğine dikkat edin.





ların "tablonun bütününe son fırça darbelerini vurmaya" yaradığını söylerdi. Gerçekten de, klasik balenin karakteristik özelliği olan ve neredeyse onu simgeleyen bu ustalık, ayağın alabileceği bir dizi duruşun sonuncusudur. İlk olarak 1880'de, Carlo Basis'nin, özellik olarak üretilen, ucu desteklenmiş ayakkabılar kullanarak yeni teknikler geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır.

Klasik balenin başka ayak ve beden hareketleri gibi, "point" da bedenin değişik bölümleri üzerine yapılmış uzun çalışmaların ve beden olasılıklarının gündelik-dışı doğrultusunda kullanılması ve geliştirilmesi için bir geleneğin verdiği uğraşıların sonucudur. Fransız koreograf Noverre dansın yedi temel hareketini (*eğilmek, uzanmak, kalkmak, atlamak, kaymak, ileri atılmak ve dönmek*) 1760'da *Lettre sur la danse* (Dans Üzerine Mektuplar) adlı kitabında yayınladı. Bu tarihten sonra tüm koreograf ve dansçılar Fransız geleneğine bir şeyler ekledi, bu geleneği yorumladı ya da kendilerince düzeltti. Ancak beden hareketlerinin özgürlüğünü desteklemesine ve bu hareketin kurallarını belirlemesine karşın Noverre'in en önemli devrimi, kendisinden sonra gelenlerin de ayrılamayacakları temel bir ilkeyi saptamak oldu. Bedenin her bir bölümü teker teker ele alınarak, bu bölümlerin hareket kuralları belirlenemez. Sonuç olarak dansın yedi temel hareketini anlamak olanaksızlaşır.

İnsan bedeninin anatomisi öyle yapılandırılmıştır ki, bir bölümünün en basit hareketi öteki kısımlarında kassal bir yankı yaratır. Bu ilkeye göre, örneğin klasik balede ve tüm öteki kodlanmış tiyatro biçimlerinde ayakları yöneten kurallar, ancak bedenin geri kalan kısımları da hesaba katılarak düşünülebilir.

4. (üstte) "Point" üzerinde klasik Batılı bir dansçı ayağının anatomisi. Çizimler "point" üzerinde olmanın, başparmağın kullanılışına göre çeşitli yolları olduğunu gösteriyor.

5. (altta) Kirstein'ın klasik dans el kitabından alınmış bir "point" üzerinde hareket çizimi. Dansçının bedeni, kol hareketleri eşliğinde uzamda neredeyse gözle görülemez başparmak duruşu değişiklikleri ile hareket etmekte. Sıradan ya da gündelik hareket içinde bir bacak ötekini izlerken beden sahne üzerinden kayar gibi görünür.



6. Grotowski'nin yönettiği Wyspianski'nin Akropolis'inde (1962) oyuncuların kullandığı yürüyüş biçimlerinden biri. Sahne eylemleri birkaç düzeyde gerçekleşiyordu. İzleyiciler bu farklı düzeyler arasında oturtulmuştu (art alanda izleyici yüzleri görülebiliyor). Böylelikle (kaba tahta ayakkabıların biçimini bozduğu) oyuncu bacak ve ayakları çoğu kez doğrudan izleyicinin görüş zaviyesinde bulunuyordu. Yürüyüş biçimi ile ritmi bir Nazi toplama kampındaki tutsakların yorucu işlerini anımsatıyordu, bu da Grotowski'nin 20. yüzyıl başlarından bir Polonya klasiği olan yapıtın sahnelenmesi için seçtiği ortamdı.

Böyle bir düşünce doğal ve basit olduğu için ilk bakışta sıradan gibi gözükebilir. Ancak, klasik dansın büyük ustalarını diğer dansçı ve koreograflardan ayıran bu ilkedir. Yalnız teknikle ve bedenin değişik bölümlerini düzenleyen kurallarla uğraşanlarla, tekniği özümseyerek bedenlerinin eylemlerinde uyumu sağlayabilenler, kendi sentezlerini yani kendi biçemlerini yaratabilenler arasındaki farkı ortaya çıkaran da bu temel düşüncedir.

Ayakların dilbilgisi

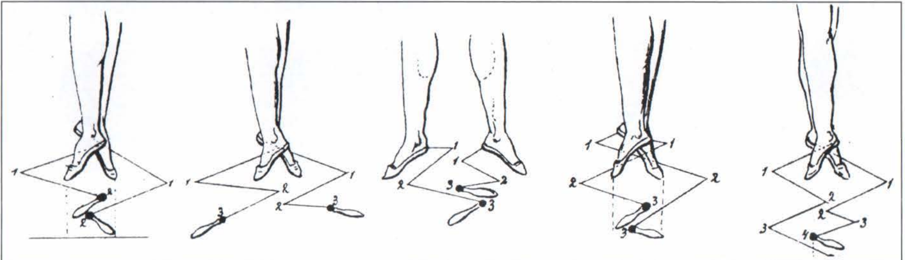
"Ayakların kullanım biçimi oyuncunun sahne yorumunun temelidir. Beden duruşunu ayaklar saptar. El ve kol hareketleri buna ancak biraz anlatım ekleyebilir. Oyuncunun ses gücü ve nüansları bile pek çok durumda ayaklara bağlıdır. Kolsuz ve elsiz oyuncu olunabilir ancak ayaksız oyuncu olunamaz.





7-8. Klasik Batı balesinde ayakların yeni bir "kültürden soyutlanış"la ortaya çıkan yürüme biçimi. Bakst'ın La Peri'nin Ballets Russes yapımı için program tasarımı. (sağda) Jean Philippe Rameau'nun trajik opera balesi Hippolyte et Aricie'sinde rol alan gösterişli kostümlü bir dansçı.

9-10. (solda) Ünlü Viyanalı klasik dansçı Fanny Essler'in (1810-1884) bir 19. yüzyıl baskısı. Klasik Batı dansında yürüyüş biçimi öteki tiyatro kültürlerinde bulunan aynı karşıtlık ilkeleri üzerine kurulmuştur. (Bkz. Bir sonraki resim, 11-17) 1880 öncesinde klasik dansta kullanılan ayak giysisi madeni destek barındırmayan basit bir terlikti. Ayak üzerinde hiçbir kısıtlama yoktu ve ayak tabanı yerle tam temas halindeydi. Klasik dansa özgü hafiflik isteği ile yukarı doğru gerilime karşın ayağın duruşu pek çok Doğu dansında görülene benziyordu. Bir ayak yerde düz basarken öteki "point" üstündeydi. (altta) Bir entrechat çizimi, (sözcük anlamı örmek, bağlamak) çizen Albert Zorn, *Grammatik der Tanzkunst* (Dans Sanatının Dilbilimi, Leipzig, 1887), adlı 1660 ile 1885 arası dans üzerine biriken tüm teknik bilgileri toplayan ve çok beğenilen bir kitabın yazarıydı. Tipik bir klasik bale sıçrayışıydı. Çizim uylukların giderek çoğalan sayıdaki vuruşunu gösteriyor. Günümüzün dansçıları sekiz vuruşa kadar yapabiliyor. Nijinski on vuruşa kadar yapabiliyordu. Dansçının "ağırlıksız" olduğunu göstermenin yollarından biri olan sıçramanın evrimi sayesinde Romantik akım sırasında klasik bale kesin olarak yerden yükselmişti.



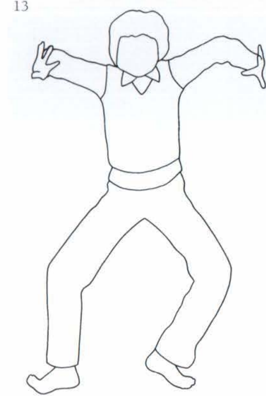
11



12



13



14



15



16

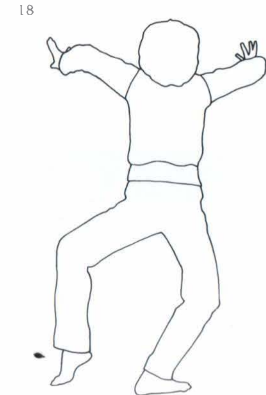


11-18. Genç dansçı Jas'ın Volterra ISTA'da (1981) gösterdiği Bali dansı yürüyüş biçimi. Her adım eller ve kollarda bir gerilim değişimi eşliğinde atılır. Alt bedendeki her değişime, üst bedende karşılığı olan bir hareket eşlik eder. Bu yürüyüş biçimi keras, yani güç sayesinde ayağı yere yerleştirmek yoluyla (Resim 11) gündelikdışı bir teknik olur. Yürürken parmakları yukarı kaldırma (Resim 15) sonucunda dizleri gündelik yaşamda olduğundan daha yükseğe kaldıran bir gerilim ortaya çıkar. Ayak bileğindeki keras gerilimi sadece ayağı kaldırmaz, aynı anda bacağın geri kalanını da, üstelik normalde olduğundan çok daha yükseğe kaldırır (bu arada diz asla bedenden daha yükseğe kalkmaz, ayaklar da aşağı dönüktür).

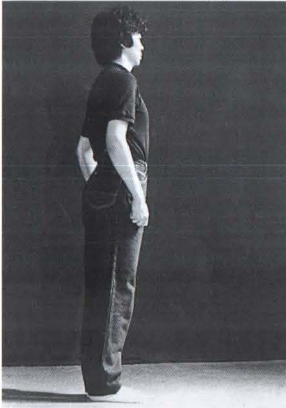
17

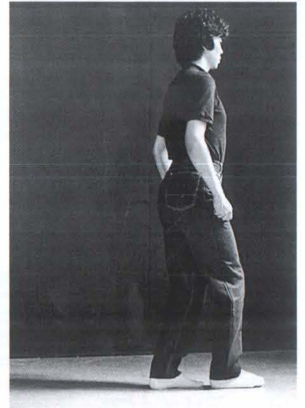


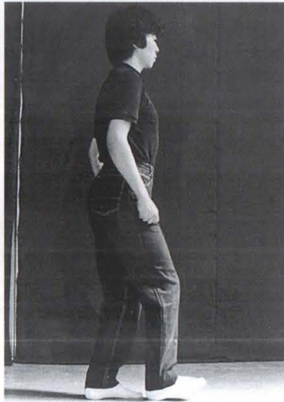
18









19-26. Kosuke Namura, Kyogen tiyatrosundaki yürüyüş biçimini gösteriyor. Ayaklar yerden asla kaldırılmayıp bedeni, dizlerin bükülebildiği alçak bir duruş bulmaya zorlarcasına yerde tutuluyor. Sonuçta omuzların gündelik yürümedeki gibi kaldırılıp indirilmediği çok özel bir yürüyüş ortaya çıkar. Kyogen oyuncusu yumuşakça ilerler. Hız değişiklikleri genel beden mimarisini etkilemez. Ayakları dışında her tarafını gizleyen geniş bir kimono giymiş aktör, zemin üzerinde neredeyse kayar gibi görünür.

No tiyatrosunun yürüme sanatı olduğu, ayakların yarattığı sanatsal bir dünya olduğu söylenir. No'da temel ayak tekniğine *suriashi*, ayakların kayması, adı verilir. No oyuncusu kayarak yürür, döner, ayağını yere vurur. Gövde genellikle hareket etmez. Kollarda çok hafif, küçük hareketler görülür. Böylece oyuncu dururken olsun, hareket halindeyken olsun, ayaklar özellikle öne çıkar. No tiyatrosunun izleyicilere verdiği en derin hazlardan biri de *tabi* (iki ayırımlı, beyaz çoraplar) giydirilmiş ayakların her yöne büyük bir özgürlükle, kendi bağımsız ritmleriyle hareket etmesini ve durmasını izlemektir. Bu tür ayak hareketi dizileri, oyuncunun ayaklarıyla No sahnesi arasındaki yakın ilişkiyle yaratılabilir. Bu sanatın yaşamının bağlı olduğu şey, ayak hareketlerini daha da vurucu kılmak için ayaklarla sahne arasındaki ilişkilerin belirlenmesi ve derinleştirilmesidir. Aslına bakılırsa bu türden yürüyüş sanatları, her türlü tiyatral gösterimde bulunur.

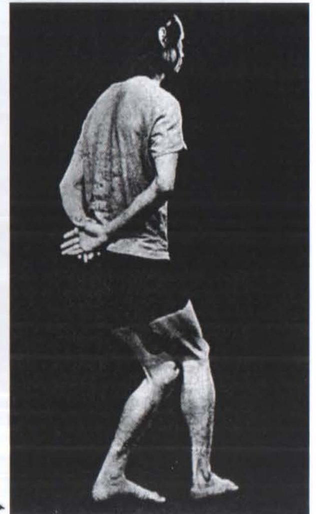
Tadashi Suzuki, *The Way of Acting* [Oyunculuk Yontemi]

20. yüzyılın başında bir Japon tiyatro eleştirmeni, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bir gösterimini izledikten sonra, Japonların hiçbir zaman Batılı tiyatro yazarlarının yapıtlarını iyi bir şekilde sahneleyemeyeceğini iddia etti. Onun görüşüne göre o zamanlar Japonya'da moda olan "çeviri" tiyatrosu denemesine devam etmek boşunaydı, çünkü "Biz Japonların Batılılara göre daha kısa kol ve bacakları var," diyordu. Avrupa tiyatrosunun Japon taklidinin bu ilk eleştirisinin bedenle ilgili bir gözleme dayanması ilginçtir. Ne var ki bu eleştirinin ardında daha karmaşık bir gerçek saklıdır.

Uluslarının Batılılaşma çabası doğrultusunda Batılı yazarların oyunlarını ülkelerine getirmeyi deneyen ilk Japon oyuncuları, sigara içmek, yemek yemek, selam vermek, yürümek gibi yüzeysel ve gündelik eylemlerden yola çıkarak Avru-

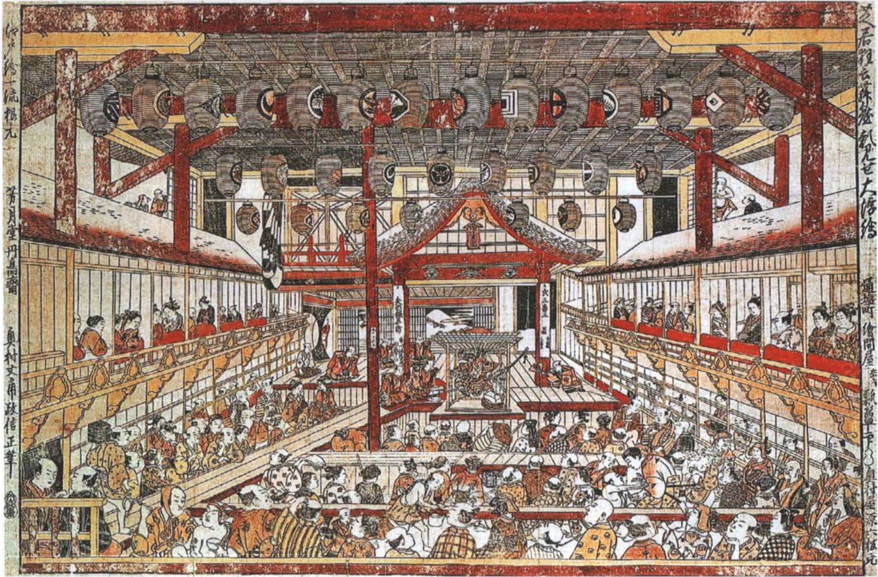




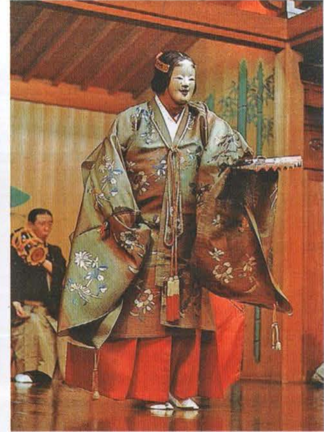


27. (üstte) Torino'daki kraliyet tiyatrosunun ilk açılışı, 26 Aralık 1740. Pietro d'Oliviero'nun bir tablosu. Derin perspektifli sahne tasarımı Bibbiena'ya aittir.

28-29. (yanda) Tadashi Suzuki topluluğundan bir aktör yürüme alıştırmalarından iki değişik yürüyüşte.







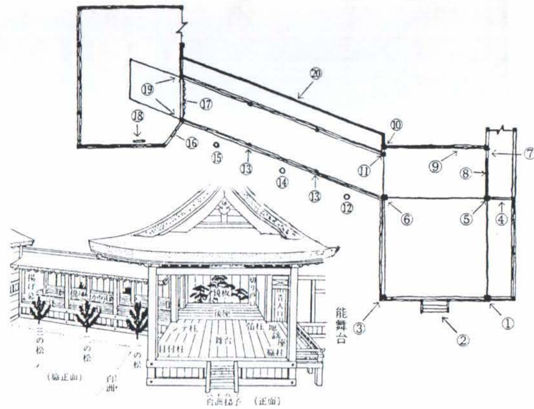
30-32. (en üstte) Ressam Okamura Masanobu'nun bir Kabuki tiyatrosunun içini gösteren baskısı (1740). Sahnenin ve hanamichi (çiçek yolu) denilen geçiş yolunun düzenlenişi görülebiliyor. İzleyiciyi ikiye bölen bu yoldan girişler ve çıkışlar son derece abartılı tekniklerle uygulanır. Baskı yalnızca tiyatronun iç mimarisini göstermekle kalmıyor, aynı zamanda gösterimi ve bir parçası olduğu toplumsal durumu, izleyicilerin gösteri sırasında nasıl yiyip içmekte ve aralarında konuşmakta olduklarını gösteriyor. Baş oyuncuların amblemleri olan mon'lar sahne gerisinde asılı duran lambalar üzerinde boyalı duruyor. O akşamın programındaki gösterim ve dansların başlıkları ana oyun alanının sol ve sağındaki sütunlar üzerine asılmış. Üst sağ ve sol yanlardaki şekiller, odanın içine verilen ışığın miktarını sürgülü kapakları açıp kapayarak denetleyen tiyato görevlileri. Geçmiş yüzyılın sonlarına kadar Japonya'da gösterimler gündüz olurdu; (sol altta) Ispanya'da Almagro'da bugün hâlâ var olan tek ahşap corral ya da oyun avlusu. Corral ile Kabuki sahnesi arasında dikkate değer bir benzerlik bulunuyor (izleyicilerin ve balkonların yerleştirilişi, sahne üzerindeki dam, yukarıdan aydınlatma, hatta aynı renkteki ahşap sütunlar). Bununla birlikte iki sahne uzamı farklı olup izleyici ile oyuncu arasında farklı bir ilişki yaratır; (sağ altta) No oyuncusu. Paul Claudel şöyle yazmıştı: "Batı oyununda bir şey olur, No'da biri varır".

pa tiyatrosunun gerçekçilik ve doğalcılığını taklit etmeye çalıştılar. Bütün bu eylemler onlar için yeniydi ve gündelik yaşamlarında herhangi bir gönderme noktası bulunmuyordu. Bu yüzeysel taklit bizim Japonlar gibi, çubuklarla yemek yemeye ya da dizlerimizi kırarak topuklarımızın üstüne oturmaya çabalamamız kadar acemice ve gülünçtü.

Değişik oyunculuk tekniklerinin birbiriyle karşılaştırılması konusunda çalışan çağdaş Japon tiyatro sanatçısı, Tadashi Suzuki şöyle yazar:

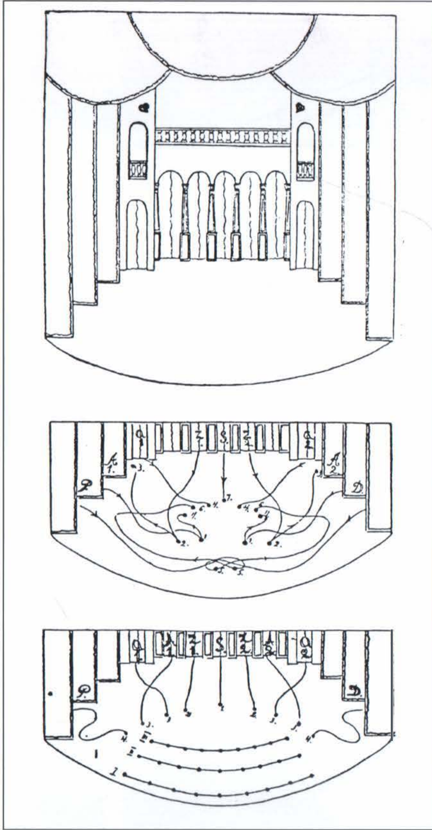
"Sahne gösterim sanatı, oyuncuların gündelik yaşamı sahnede olabildiğince yakından taklit etmesi ya da aynen tekrar etmesi üzerinden değerlendirilemez. Bir oyuncu sözcük ve hareketleriyle seyircisini derin bir gerçeğe inandırmaya çalışır. Yargılanan, bu çaba olmalıdır. Bu bakımdan Japon oyuncularının kol ve bacak uzunluğunun önemi yoktur ve kol ve bacak uzunluklarının Batı dillerinden çevrilmiş oyunların oynanmasına engel oluşturmaması gerekir. Yukarıda belirtilen kurallara uymazlarsa ne Japonlar ne de onlardan daha uzun kolları ve bacakları olan Avrupalılar gerçek oyuncu olamazlar.

Modern tiyatronun Japonya'ya gelişinden bu yana ayak hareketlerinin sanatsal kullanımı gelişmemiştir. Bu üzücü bir durumdur, çünkü tiyatroda gerçekçilik, yürüme biçemleri açısından bir hazine sağlamalıdır. Yeni Japon tiyatrosu ayak tekniklerine dayandırılmalıdır çünkü bu teknikler Japon gerçeğinin bir parçasıdır ve birçok değişik yürüyüş biçiminden oluşan bir mirası içlerinde barındırır. Oysa ki *Yeni tiyatro*, gerçekliği, gündelik yaşamı betimleyen bir yöntem olarak gördü. Bu görüşte yürüyüşün seyreden için doğal ve gündelik olması yeterlidir. Ne var ki sahnede her hareket yapıntıdır. (...) Oyun kişileri ruhlar ve hayaletler olan No tiyatrosunda ayakların sanatına önem verilmesi, buna karşılık modern ve yaşayan





33-34. (üstte) Bir No tiyatrosunun yer planı ile sahnesinin önden görünüşü. Aktörün seyircinin gözü önünde üzerinden geçip giyinmesini tamamladığı "ayna odası"ndan sahneye vardığı köprü olan *hashigakari*'ye dikkat edin. Sayılar bir No sahnesi üzerindeki en önemli gönderme noktalarını gösteriyor: 1. *Waki* (yardımcı oyuncu) sütunu; 2. Merdivenler; 3. Yön gösteren sütun (maskeli oyuncular için); 4. Soylu kişilerin kullandığı kapı; 5. Flütçünün sütunu; 6. Shite (baş oyuncu) sütunu; 7. Koronun girişi için sürgülü kapı; 8. Yan duvar; 9. Üzerinde hep bir çam ağacı resmedilmiş olan arka kapı; 10. Sahne yardımcısının sütunu; 11. *Kyogen* (komik aktör) sütunu; 12. Birinci çam ağacı; 13. Oyun alanını belirleyen sütun; 14. İkinci çam ağacı; 15. Üçüncü çam ağacı; 16. Sahne üzerinde olanların izlenebildiği pencere; 17. Perde; 18. "Ayna odası"ndaki ayna; 19. Perde kapısının sütunu; 20. Dış köprü duvarı. (altta) Açıkhava No tiyatrosu; Nishi Hongenji Tapınağı (Kyoto, Japonya) en eski No sahnelerinden biridir.



insanları anlatması gereken yeni tiyatronun ayakları ihmal etmesi ilginç bir çelişki oluşturur."

(Tadashi Suzuki: *Aynı Yer*)

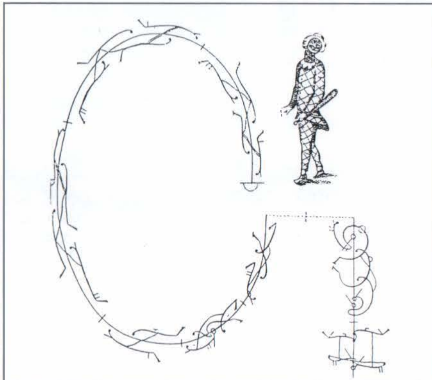
Klasik Japon tiyatrosu sahnelerinde, yürüme sanatının kahramanları olan ayakların kullanılabileceği uzun yollar vardır. No ve Kabuki'de arka sahneyi asıl sahne olan ön sahneye uzun bir köprü bağlar (Resim 28 ile 30). Oyun kişileri girişlerini bu köprüden geçerek yapar. Bu sırada oyuncuların genleşmiş bedenlerinde seyirciler *gündelik-dışı* boyutunu kavrama olanağını bulur. Kabuki'de bu uzun köprüye *hanamichi* (çiçek yolu) adı verilir. Zeami'nin sözünü ettiği oyunculuk sanatının en yüksek derecesi olan "Muhteşem Çiçek"in biçimlenmesi de bu geçitte olur.

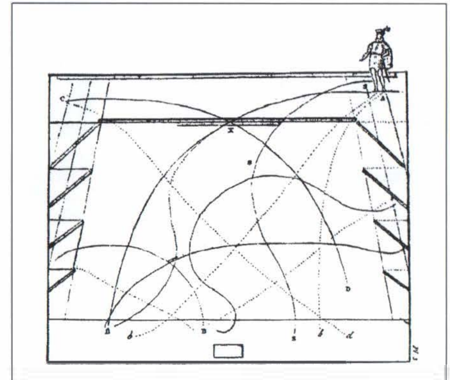
Batılı oyuncular Japon tiyatrosundaki köprü gibi bir olanakları olmamasına karşın uzamın ve uzamda yer değiştirmelerinin gündelik-dışı özelliğini vurgulamak için özel bir teknikten yararlanırlar. Kulislerden sahneye çıkarlar ve sahnenin önüne doğru ilerlerler. Ancak bu yolu düz bir çizgiyi izleyerek değil, eğik ya da kıvrımlı bir çizgi izleyerek geçerler.

Japon sahnesinin *enlemesine* kullanımı (ilk Avrupa sahnelerinde de bu özellik görülürdü – Resim 32) Batı tiyatrosunda *derinliğe* dönüşür. Bu derinlik sahne düzenindeki perspektif ve *göz aldatmacaları* ile vurgulanır (Resim 36). Sözünü ettiğimiz iki tür tiyatroda da "yürüme sanatı"na kesinlikle uyulmaktadır.

35-37. (solda) Meyerhold ile Solovev'in Borodinskaya stüdyosundaki Commedia dell'Arte derslerinde kullandıkları sahne tasarımı (1915-1917). (a) ve (b) çizimleri oyuncuların Cervantes'in Salamanca Uçurumu oyunundaki hareketlerini gösteriyor: (a) sözleşme sahnesinin girişi; (b) bitişte selam için giriş – üç kavis, oyuncuların selam için dizilişlerini gösteriyor.

38-39. (altta) Londra'da 1730'da sunulmuş Arlekino için bir Ciaccona dansının çizimi, kişinin sahneye girdiğinde izlemesi gereken kıvrımlı dairesel şekilleri gösteriyor.





"ÖĞRENME"DEN "ÖĞRENMEYİ ÖĞRENME"YE

Eugenio Barba

No izlemeye gelince, sanatı gerçekten anlayanlar ruhlarıyla izler, anlamayanlar ise gözleriyle izler. Ruhla görmek demek özü kavramaktır, gözle görmek ise etkileri gözlemektir. Acemi oyuncular da böyle yalnızca etkiyi kavrayıp ona öykünmeye çalışır.

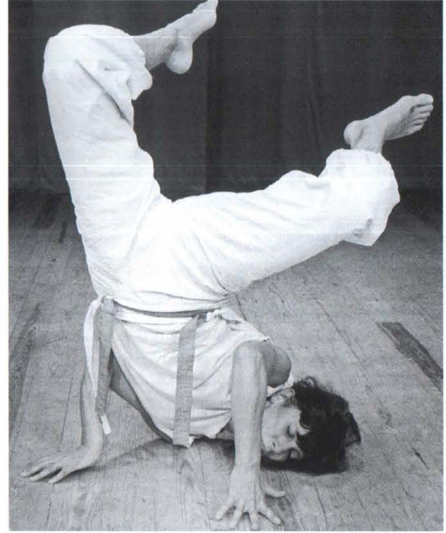
– Zeami, *Shikadensho*

Teknik söylencesi

İlk çalışma yıllarımızda biz de "teknik söylencesi"ne inandık. Bunun edinilmesinin ve sahip olunmasının mümkün olduğunu ve oyuncuya bedeni üzerinde bilinçli ustalık verdiğini düşünüyorduk. Bu aşamada örneğin gözlerimizin anlatım değerini yükseltmek için büyüyüp genleşmesi için alıştırmalar yapıyorduk. Benim Hindistan'da 1963'te Kathakali'nin oyunculuk eğitimini izlerken gözlemlediğim alıştırmalardı bunlar.

En aykırı madenlerin bir kazanda bir arada eridiği gibi ben de kendi içimde çok çeşitli etkileri, benim için en verimli olmuş izlenimleri birbirine karıştırmaya başladım: Doğu tiyatrosu, Büyük Devrim deneyleri, Polonya'da ve Grotowski'nin yanındaki deneyimlerim. Bütün bunları teknik kusursuzluk ülküme uyarlamak istiyordum. Odin tiyatrosuna Rus ve Fransız terminolojisinden ve Grotowski'nin bunları yorumlayışından ulaşmış olan kompozisyon adını verdiğimiz sanatsal çalışmamızda bile kullanmak istiyordum. Kompozisyonun, bir oyuncunun göstergeler yaratma yeteneği olduğuna, bedenini bilinçli biçimde zengin yorumlara ve çağrışım gücüne davet çıkaran şekilsizliğe dönüştürme yeteneği olduğuna inanıyordum. Aktör bedenini bir Mısır dikilitaşı, seyirciyi de Şampolyon rolünde görüyordum. Amaç, bilinçli biçimde, soğukkanlı hesapla, seyirciyi tüm duyularıyla inanmaya zorlayan ve sıcak olan bir şeyi elde etmekti.

Çalışmamızın ilk başlarında tüm oyuncular, ortak kolektif bir ritm izleyerek aynı alıştırmaları yapıyordu. Sonra ritmin her birey için değişik olduğunu fark ettik. Bazı kişilerin hızlı, canlı bir ritmi varken ötekilerin ritmleri ağırdı. Organik ritmden söz etmeye başladık, düzenli bir vuruş olarak değil de kalp atışı gibi, nabız vuruşu çeşitliliğinde olandan. Bu süregelen çeşitlilik, her ne kadar çok ufak ölçekte de olsa, tüm bedeni kapsayan bir örgensel tepkiler dalgasının varlığını açığa çıkarttı. Beden çalışması yalnızca bireysel olabilirdi.



1. Iben Nagel Rasmussen, Odin Tiyatrosu'ndaki eğitim çalışmalarının başlangıcında bir hareketi gösteriyor (Holstebro İSTA, 1986).

Tekniğin aktörü dış etkilerden koruyan bir tür tılsımlı güç olduğuna dair inancımız bize ses eğitimi alanında da yön gösterdi. Önceleri Doğu tiyatrosu uygulamalarını izliyorduk. Sesin belli titreşimlerinin doğrudan taklidiyle yetiniyorduk. Grotowski'nin kullandığı deyimle değişik ses tonlarına "rezonans başlatanlar" diyorduk. Doğu tiyatrosu eğitiminde öğrenci bütün bir rolü tüm ses nüanslarıyla, titreşimleriyle, tonlama ve ünlemleriyle mekanık olarak ezberler. Böylece güç beğenen bir seyirci indinde onaylanabilmek için oyuncu, tam tamına yinelemesi ge-



2. Roberta Carreri ile Julia Varley Odin Tiyatrosu'nda 1982-84 yıllarında çalışma sırasında.



3. Toni Cots Odin Tiyatrosu'nda 1982-84 yıllarında çalışma sırasında.

reken, gelenek tarafından kusursuz hale getirilmiş olan bütün bir sesler dokusunu öğrenir. Biz de soğukkanlılıkla bir dizi titreşimler, tonlamalar bulmaya ve onları her gün alıştırmalarda yinelemeye koyulduk.

Bu saf tekniğe yönelik hesaplı çalışma dönemi, aktör ustalığı varsayımını doğrular gözüküyordu. Elde ettiğimiz sonuçlar ilginçti.

Belirleyici bir aşama

Oyuncularımın her birine "Kendi yolunuza gidin, ortak bir yöntem yok," dediğimde yaşantımızın karar aşamasına girdik. Ne oldu? Dıştan bir ilgi noktası yitirildiğinde her aktörün çalışması güçleşti ama aynı zamanda daha kişisel oldu. Aradan yirmi yıldan fazla süre geçti, oyuncularımın bazıları hâlâ düzenli olarak çalışıyor. Bu çalışmanın anlamı yalnızca kendilerine ait. Ama biliyorlar ki çalışma, sanatsal sonuçları garantilemez. Daha çok, kişinin hedeflerini netleştirmenin bir yoludur. İnsan tiyatro yapmayı seçmişse, tiyatro yapmalıdır. Ama aynı zamanda enerjilerinin tüm gücüyle ve zekâsıyla tiyatronun içine yerleştiği çerçeveyi kırmalıdır.

Tam varlık

Oyuncuların ağırlık / denge ilişkisi ile değişik hareketler arasındaki karşıtlığı, bunların süre ve ritmlerini nasıl kullanıp bir araya getirdikleri, seyirciye sadece oyuncunun varlığını farklı biçimde algılatmakla kalmaz, aynı zamanda değişik bir zaman ve uzam algısı, uzam içinde zaman değil, bir "uzamzaman" verir.

Oyuncular, sadece ağırlıkları ile omurgaları arasındaki maddesel karşıtlık üzerinde ustalık kazandıkları zaman çalışmalarını ölçebilecekleri bir ölçüt elde ederler. Bu ölçütü yaratıcı süreçlerinde çözümledikleri ve vurguladıkları durumlarda bulunan tüm öteki fiziksel, psikolojik ve toplumsal karşıtlıklara uygulayabilirler.

İnsanın kendi enerjilerini ustalıkla kullanabilmesi için çok uzun bir süreç gerekir. Bu gerçekten yeni bir koşullanmadır. İlk başta oyuncu, yürümeyi ve hareket etmeyi öğrenen bir çocuk gibidir ve en basit hareketleri, edilgin hareketleri eyleme dönüştürmek için *sonsuza dek* yinelemelidir.

Bedenimizin toplumsal kullanımı ister istemez bir kültürün ürünüdür. Beden, kültürle koşullanmış ve sömürgeleştirilmiştir. Hangi kullanımlar ve bakış açısı doğrultusunda eğitildiyse, onları bilir. Başka bakış açılarını

bulmak için, örneklerinden kopması gerekir. Kaçınılmaz bir biçimde yeni bir "kültür" biçimine doğru yönlendirilip yeni bir "sömürgeleşme"den geçmesi gerekir. Oyuncuların kendi yaşamlarını, kendi bağımsızlıklarını ve kendi fiziksel anlatım yeteneklerini bulmalarını sağlayan yol, budur.

Eğitim alıştırmaları bu "ikinci sömürgeleştirme"dir. (...)

Alıştırma, kişinin öğrendiği ve belli bir amaca yönelik olarak seçip yinelediği bir eylemdir.

Örneğin bir aktör aynı anda her iki bacağını da bükerek dizlerinin üstüne inmek istiyordur. Belli bir noktada bedenini aşağıya indirirken kontrolünü yitirir, ağırlığı aşağı çeker ve diz üstü yere düşer. Sorun, aşağı inerken, hızla inerek dizlerini yere vurup canını acıtmasını engelleyecek, karşıt yönde bir itki bulmak sorunudur. Bunu çözmek için ise bir alıştırma bulup onu yinelemelidir.

Bir başka alıştırma da ağırlığını öne, artık bedenini denetleyemediği bir noktaya kadar nasıl aktarabileceği sorunundan çıkabilir. Bu anda sadece yerçekimi tarafından çekilen beden, öne doğru düşer. Bu yüzden düşüş ortasında, öne doğru düşmeyi önleyen karşıt yönlü bir itki bularak yerle buluşmanın şokunu bedenin yan bölgesine yavaşça yayacak biçimde yana doğru eğilmek gerekir.

Sonuç olarak bir alıştırmanın anlamı şu noktalarda yatar:

1- Tüm enerjileri belirlenmiş bir yöne yansıtan tam kesin bir eylemle başlamak.

2- Süreç ortasında yön değiştirme ile hareket ilkesinde değişiklik oluşturan karşıt yönlü bir itki vermek.

3- Bir sonraki eylemin itkisini (*sats*'ını) içeren kesin bir duruşla son bulmayı başarmak.

Bu yolla bir dilin sözcüklerini yinelemek gibi öğrenip yinelenebilen bir dizi alıştırma kurulabilir. İlk başta alıştırmalar, öğrenilmek istenen bir yabancı dilin sözcükleri gibi mekanik biçimde yinelenir. Ama daha sonraları özümsenecek ve kendiliğinden gelmeye başlayacaktır. Ondan sonra oyuncu istediğini seçebilir. Çok az sayıda alıştırmayla bile uzun bir çalışma düzeni oluşturulabilir. Alıştırmalar, değişik bir düzende yinelenebilmekten başka, değişik ritmlerde, değişik yönlerde, içe ya da dışa dönük olarak, vurguyu aşamalarından birine ya da ötekine yerleştirerek de yinelenebilir. Konuşma dilinde bir tümcenin anlamının sözdizimi sayesinde olduğu kadar belli sözcükleri vurgulayan tonlamalar sayesinde de ortaya çıkması gibidir. Eğitsel çalışmalarda da aynı alıştırma zinciri, kullanılan vurguya göre çeşitli mantıkları üstlenebilir.

Önemli olan ritmdir, bir alıştırmanın ötekiyle olan bağıdır ve oyuncunun sonuçta ortaya çıkan halkaları nasıl yönlendirdiğidir. Konuşma dilinde de aynı süreçle karşılaşırız. Sözcükleri kesik kesik söylemek yerine her sözcüğün sonunu bir sonrakinin başıyla denk düşürerek, duygusal ve zihinsel ritmleri, yavaşlama ve gerilim anlarını, şiddet ve açıklık anlarını yansıtan dalgalar dizisi oluştururuz.

Tam sahne varlığının şiddetle, baskıyla ya da her ne pahasına olursa olsun hızlı olmakla hiçbir ortaklığı yoktur.

Oyuncu, son derece hareketsiz, dikkatini toplamış, ama bu hareketsizlik içinde tüm enerjileri elinin altında, gerilmiş, oku fırlatmaya hazır bir yay gibi olabilir.

Oyuncu bir kez ustalık kazandıktan sonra alıştırmanın değeri nedir peki? Artık yinelemenin bir yararı yoktur, aşılacak bir direnç kalmamıştır. İşte bu noktada alıştırma sözcüğünün öteki anlamı olan sınamak, görüntüye girer. Kişi enerjilerini sınava sokar. Oyuncu, eğitim çalışmaları sırasında enerjilerini biçimlendirebilir, ölçebilir, patlatabilir ya da denetleyebilir, onları kendi haline bırakıp oynayabilir, soğuk ve katı hesapla denetlenebilen yakıcı bir akkor gibi davranabilir. Çalışma alıştırmalarını kullanarak oyuncu, tam bir sahne varlığı durumu elde etme yeteneğini sınar. Bu durumu, doğaçlama ve gösterimin yaratıcı anlarında yeniden bulması gerekecektir.

Tüm fiziksel alıştırmalar gerçekte bir kişinin genel gelişiminin, fiziksel ve zihinsel enerjilerini patlama noktasına getirme ve denetleme yönteminin parçası olan tinsel alıştırmalardır. Hem bilinçli olup sözcüklerle anlatılabilen hem de üzerinde konuşulamayan enerjiler söz konusudur. (....)

Kişinin edindiği deneyimleri başkalarına aktarması çok önemlidir; bu, aşırı saygıdan dolayı öğrendiklerini yinelemekle yetinecek olan yeni yetmeler yaratmak tehlikesini içerse de. Kişinin kendine ait olmayan, kendi tarihçesinden ya da araştırmalarından kaynaklanmayan bir şeyi ilk başlarda yineleyerek edinmesi doğaldır. Bu yineleme, oyuncuya kendi yolculuğuna çıkma olanağı veren bir çıkış noktasıdır.

Pierre Boulez bir keresinde kültürel ve estetik evrimi olanaklı kılan şeyin, *kötü* babalar ile *kötü* evlatlar arasındaki ilişki olduğunu söylemişti. Asıl risk, iyi baba ya da saygılı evlat olmakta yatar.

En kötüsü, baba ile evlat arasında hiçbir ilişki olmamasıdır. Yaygın kanıya göre bir öğrenciyi etkilemek, olumsuz bir şeydir. Etki izinin sağlıksız bir ilişki gösterdiği sanılır. Ama bu tür düşünmekle hiçbir yere varılmaz. Hepimiz birilerinden etki almışızdır. Asıl konu, ilişkinin doğurduğu enerji yükünün doğasıdır. Etkinin uygun bir yol almaya yeterli güçte mi olduğu yoksa aynı yerde birkaç adımdan öte bir sonuca götüremeyecek kadar güçsüz mü olduğu önemlidir.

İncinebilirlik dönemi

İlk çalışma günleri silinmez bir damga bırakır. Çıraklığının ilk günlerinde oyuncunun tüm gizli güçleri el değmemiş durumdadır. Bundan sonra seçimler yapılmaya başlanır. Bazı olasılıklardan vazgeçmekle ötekileri geliştirmek mümkün olur. Oyuncu, daha derinlere gidebilmek için çalışmasını ancak deneyim alanını daraltmak yoluyla zenginleştirebilir.

Bu, incinebilirlik dönemidir.

Her çıraklık, çalışmaya başlayan her oyuncu, bir *ethos* edinme özelliğine sahiptir. *Ethos*, sahne üzeri davranış olarak, fiziksel ve zihinsel teknik olarak ve çalışma ahlâkı olarak, yani çevrenin biçimlendirdiği bir zihniyet, çıraklığın içinde geliştiği bir insani ortam olarak düşünülebilir.

Usta ile öğrencisi arasındaki ilişkinin, öğrenci ile öğrenci, erkekler ile kadınlar, gençler ile yaşlılar arasındaki ilişkinin doğası, öğrencinin uymak zorunda kaldığı hiyerarşi, ölçütler, istekler ve sınırlamalardaki katılık ya da esneklik, bütün bu etmenler onun sanatsal geleceğinin tohumlarını atar.

Bir başka deyişle, bunaltmadan seçmelidir.

Bu çıraklık diyalektiği, tiyatro okullarında olsun ya da daha dolaysız usta çırak ilişkisinde olsun, oyuncunun ilk uygulama başlangıcında, sivrilmeye başladığı sıralarda ya da kendi kendine öğrenme durumlarında olsun hep süreklilik içerir.

Oyuncunun gelecekteki gelişimini boğan ciddi engeller, kimi zaman fark edilmeyen nedenlerden doğar.

Çıraklık döneminde öğrenci, bilinçsiz bir şiddetle ya da amaçlarına bir an önce ulaşmak için, çoğu kez kendi enerjisinin bireysel eğilimlerini bulup ortaya çıkarttığı alanı keyfi olarak kısıtlar. Kutupları sert *animus* enerjisi ile yumuşak *anima* enerjisi olan yörüngenin alanı böylece indirgenmiş olur. Görünürde "doğal" olan bazı seçimler, tutsaklığa donuşur.

Eğer çıraklık döneminde bir erkek öğrenci kendini sadece erkek rollerine, ya da bir kız öğrenci yalnızca dişi rollerine uyarlarsa o zaman kendi enerjisinin altını daha anlatım öncesi düzeyde oymuş olur

Bunun yerine çıraklık sırasında bireysel farklılaşma, cinsiyet farklılaşmasının yadsınmasından geçebilir. Karşılıklı bütünleşme alanı genleşir. Bu Batı'da (modern dans, pantomim ya da belli bazı tiyatro topluluklarında) eğitim çalışmalarında –anlatım öncesi çalışmada– izlenir. Erkek ya da dişi olan dikkate alınmaz. Doğu'da da bir oyuncu, erkek ya da kadın rollerini bir ayırım gözetmeksizin üstlenir. Oyuncunun duruma özel enerjisinin çift yönlü doğası elle tutulur gerçeklik kazanır. Katı ve yumuşak iki enerji kutbu, *animus* ve *anima* arasındaki denge korunur.

Eugenio Barba'nın bu dört metni şu yazılardan alınmıştır:

1. "Words or Presence" (Sözcükler ya da Sahne Varlığı), *Beyond Floating Islands* (Yüzen Adaların Ötesinde) içinde, Performing Arts Journal, New York, 1986.

2. "Seminar on Training at the University of Lecce" (Lecce Üniversitesi'nde Eğitim Çalışmaları Semineri), F. Taviani *Il Libro del'Odin* (Odin Kitabı), Feltrinelli, Milano, 1975.

3. "The Way of Opposites" (Karşıtlıkların Yolu), *Beyond Floating Islands* (Yüzen Adaların Ötesinde), içinde, Performing Arts Journal, New York, 1986.

4 "The Actor's Energy: Male / Female versus Animus / Anima" (Aktörün Enerjisi: Animus / Anima karşısında Erkek / Dişi), *New Theatre Quarterly* içinde, Cilt III Sayı 11, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

KÜLTÜRLERARASI EĞİTİM ÇALIŞMASI

Richard Schechner

Eğitim çalışması neye yarar? Aklıma beş işlev geliyor, bunlar her zaman ayrı ayrı varlık göstermez. Örtüşürler. Kuzey Amerika'da biz oyuncuları dramatik metinleri yorumlayabilmeleri için eğitiriz. Bu Avrupalı Amerikalı türü bir kültürel gereksinimdir. Birçok döneme ait farklı biçemlerden çeşitli metinleri yorumlama işi, esnek oyuncular ister. Bir gün Hamlet'i, ertesi gün Gogo'yu, daha sonraki gün Willie Loman'ı oynayabilecek kişiler söz konusudur. Bunun eğitimi, oyuncunun metnin sahibi ya da koruyucusu olması anlamına gelmez. Aktarıcısı olmasıdır. Aktarıcının da elden geldiğince berrak ve saydam olmasını istersiniz.

Eğitim çalışmasının ikinci işlevi, oyuncuyu bir "gösterim metni" aktarıcısı yapmaktır. Gösterim metni, bir gösterim eylemini oluşturan çok kanallı iletişim sürecinin bütünüdür. Kimi kültürlerde, örneğin Bali ve Japonya'da gösterim metni kavramı çok açıktır. No oyunu, daha sonra oyuncular tarafından yorumlanan bir dizi sözcük biçiminde varlık göstermez. No oyunu, müzik, hareket, dans, diksiyon ve kostüm yöntemlerinin içine incelikle örülmüş bir dizi sözcük biçiminde varlık gösterir. No'ya yazılı bir metnin gerçekleşmesi olarak değil, gösterim dilimleri içinde sözsüz bileşenlerin baskın olduğu bütün bir gösterim metni olarak bakmalıyız.

Bu gösterim metinleri –No, Hindistan'daki Kathakali, klasik bale– sözlü iletişimden çok davranışlı iletişim ağları olarak varlık gösterir. Gösterim metinlerini yazılı metne dönüştürmek mümkün değildir. Tüm "notaya dökme" denemeleri ancak kısmen başarılı olabilir. Gösterim metinlerinin aktarılması amaçlı eğitim çalışması, dramatik metinlerin yorumu amaçlı eğitim çalışmasından temelde farklıdır.

Eğitim çalışmasının üçüncü işlevi –Avrupa-Amerika kültür ekseninde pek bilinmemekle birlikte yerli Amerikalılarda, Japonya'da ve başka yerlerde çok iyi bilinir– gizli bilgilerin korunmasıdır. "Gösterim metotları" değerlidir





4-5. (solda) Dramatik bir metnin yorumlanışı: Peter Brook'un, Peter Weiss'in Marat/Sade oyununu sahnelemesi (1964). (üstte) Bir gösterim metninin aktarımı: Balili dansçı Swasti Widjaja Bandem, kızı Ari'yi eğitiyor.





6-7. (üstte) Gizli bilgilerin aktarımı: No tiyatrosunu başlatan Zeami'nin kadın rollerinin yorumu üzerine bir el yazması sayfası. Zeami'nin 15. yüzyılda kaleme alınmış olan yapıtları 20. yüzyıl başına dek No oyuncu ailelerinin sakladığı bir sır olarak kalmıştır. (altta) Kendini anlatma: Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı'nın en örnek oyuncularından biri olan Ryszard Cieslak'ın "üç boyutlu" eğitim çalışması (1971). Yanında duran, o sıralarda Odin Tiyatrosu'nda yeni çalışmaya başlayan Tage Larsen'dir.

ve bunlar belirli aileler ya da topluluklara ait olup giz özeniyle saklanır. Eğitim için seçilmiş olmak demek, ezoterik, güçlü, iyi korunmuş bilgilere ulaşma hakkı kazanmak demektir. Bu, gösterime bir güç kazandırır. Eğitim, bilgidir; bilgi güçtür. Eğitim, geçmişle, başka gerçeklik dünyalarıyla, gelecekle bağlantı kurmaktır. Bir kişi için gösterim bilgilerine ulaşabilmek demek, hem ayrıcalık hem de tehlikeli bir riziko demektir. Bunun açıkça duyurusu yapılmaz, okullarda satışa sunulmaz ya da kitaplarda özgürce yazılmaz.

Şamanlar böyle çalışır. Şamanlar için gösterim bilgisi, her ne kadar eğlenceyi dışarıda bırakmasa da basit eğlence yaratmaya dair değildir. Eğlendirmenin ötesine, kültürün özüne varır. Şaman, kişiliği ve görevi gereği uç noktalarda bulunan ama bilgisiyle de merkezde yer alan bir oyuncudur. Merkezkaç ile merkezcil olan arasında hep o muthiş gerilim vardır. Sofokles'in Filoktetes'i bir tür şamandır – onun yayından yararlanmak isteyen toplum, kötü kokulu yarasına katlanmak zorundadır.

Eğitim çalışmasının ilk iki işlevi –dramatik metinlerin yorumu ile gösterim metinlerinin aktarımı– soyut ve kodlara hapsedilmiş olabilir. Ama bu üçüncü işlev – gizlerin öğrenilmesi– yalnızca kişiden kişiye aktarılabilir. Son derece yakınlık ıçeren bir süreçtir.

Eğitim çalışmasının dördüncü işlevi, oyuncuların kendilerine özgü anlatımlar geliştirmelerine yardım etmektir. Bu, bireyselliğin bir uzantısıdır. Bu tür eğitim çalışması, içten dışa çıkmada uzmanlaşır, davranıştan çok psikolojiye odaklanmıştır. Bu tür eğitim, Grotowski'nin, Stanislavski'nin, "Actor's Studio"nun çalışmasında izlenir. Dramatik metinlerin yorumu, kişisel anlatım ile yoğrulmuştur. Sonuçta Olivier'nin, Burton'un, Brando'nun, Langella'nın Hamlet'i vardır, Ingiltere'nin, Amerika'nın ya da Kanada'nın Hamlet'i değil. Oyuncu, rolün içinden belirir. Bu tür oyuncu belirli bir rol için eklemeler ya da çeşitlendirmeler yapmaz ama rolün içinde ya da rol üzerinden kendini gösterir. Oyuncu, üstlendiği rolden daha gerçektir. Rol, gösterim metni olarak değil, dramatik metin olarak vardır. Oyuncunun kişisel anlatımı bir şekilde bükülerek yazılı metnin içine yoğrulur. Metin belirgin kişisel bir tat kazanır. Böylelikle seyirci hem ortak bir eylem duygusu yaşar, hem de özel bir yaşantıya katılım.

Eğitim çalışmasının beşinci işlevi topluluk oluşturmaktır. Avrupa-Amerika kültürü gibi bireyci bir kültürde eğitim, bireyciliği yenmek için gereklidir. Bir topluluk olarak birlikte çalışabilmek bile geniş çaplı eğitim ister. Japonya ve Hindistan'da bireysel çeşitlemeleri olan topluluk anlatımı ortak ölçüyü oluşturur. Bu, Avrupa ve Amerika'da öğrenilmek zorundadır. Kültürlerarası açıdan iki tür topluluk eğitimi vardır. Bireyci kültürlerde topluluklar ana akıma karşı durmak üzere oluşur. Ortaklık içeren gösterim gelenekli kültürlerde topluluk, ana akımdır. Topluluk, ya biyolojik ya da sosyolojiktir. Bağları çok güçlüdür. Başlarındaki kişi, çocuklarına öğretmekte olan bir "baba" ya da "ana"dır. Topluluklar, bir kültürün sunabildiği en güçlü sadakatten yararlanır. İşte bundan ötürü Avrupa ve Amerikalı topluluklar bazen ailelere, dinlere ya da siyasal hücrelere benzer.

Şimdi eğitimin şu beş işlevini özetleyelim:

1- dramatik bir metnin yorumu
2- bir gösterim metninin aktarımı
3- gizlerin aktarımı
4- öz anlatım
5- topluluk oluşturma

Richard Schechner'in bu metni, 1981'de Kanada'da Toronto Üniversitesi'nde verdiği bir konuşmadan alınmıştır. Daha sonra genişletilerek *Between Theatre and Anthropology*'de (Tiyatro ve Antropoloji Arasında) *The Performer: training interculturally* (Oyuncunun kültürlerarası eğitim çalışması) olarak (University of Pennsylvania Yayınları, 1985) yayımlanmıştır.



8. Topluluk oluşturma: Roberto Carreri, Odin Tiyatrosu'nda çalışmada (1974).

EĞİTİM ÇALIŞMASI VE ÇIKIŞ NOKTASI

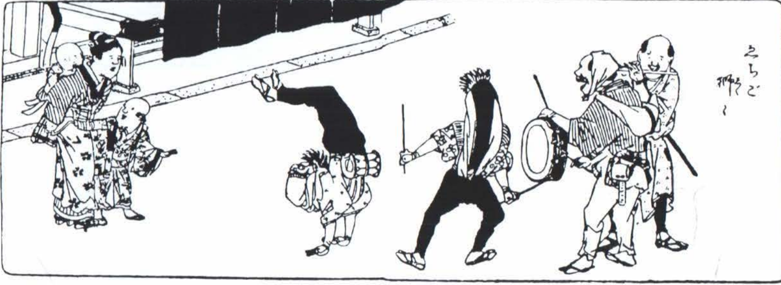
Nicola Savarese

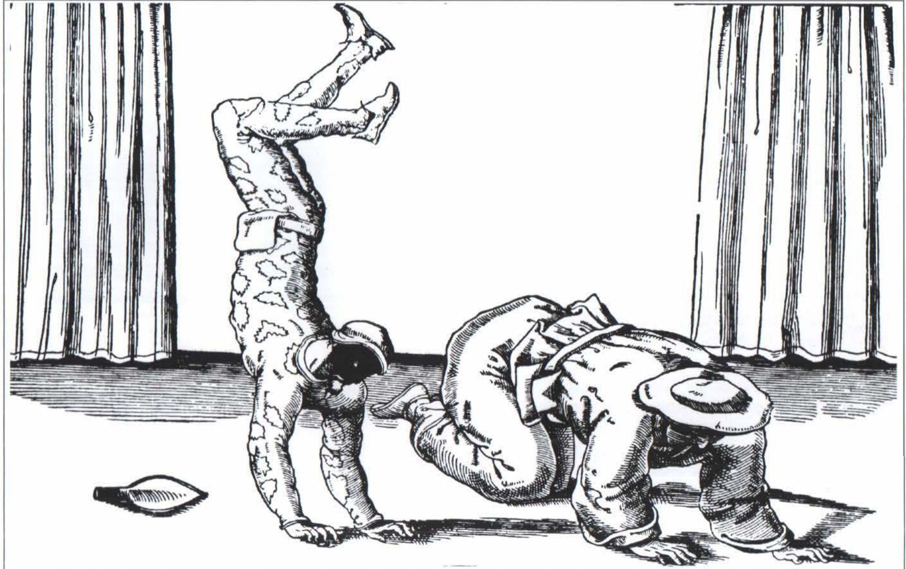
İnsanın ilk çalışma günü, onun tiyatrodaki yolculuğunun anlamını belirler.

– Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands* [Yüzen Adaların Ötesinde]

Başlangıç düşünceleri

Sanılanın aksine Doğulu oyuncular mutlaka bir eğitim çalışmasından geçmez. Çoğunlukla çocukluktan başlayan bir gösterim akışını bir ustaya öykünerek öğrenir ve iyice ustalık kazanana kadar yinelerler. Söz konusu akışı tek başına ya da bir başka akışla bağlantılı olarak hiç şaşırmadan oynayabilirler. Öğrenme, böylelikle rol için birikim sağlamaya denk düşer ve çoğunlukla oyuncunun fiziksel ve estetik niteliklerine uygun roller ya da rol tiple-





9-10. Elleri üzerinde yürüyen oyuncular: (üstte) 19. yüzyıl sonlarından bir baskıda Japon akrobatlar; (altta) Recueil Fossard'dan bir gravürde Arlekino (bkz.Tarihyazımı).





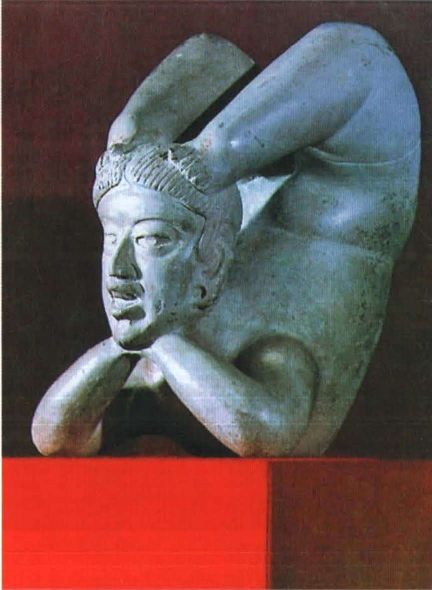
11-12. (solda) Pekin Operası oyuncusu Tsao Chun-Lin, Bonn İSTA'da (1980) bir katılımcının "köprü" için doğru duruşu bulmasına yardım ediyor. (sağda) Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi çıraklığı sırasında "köprü" yaparken.

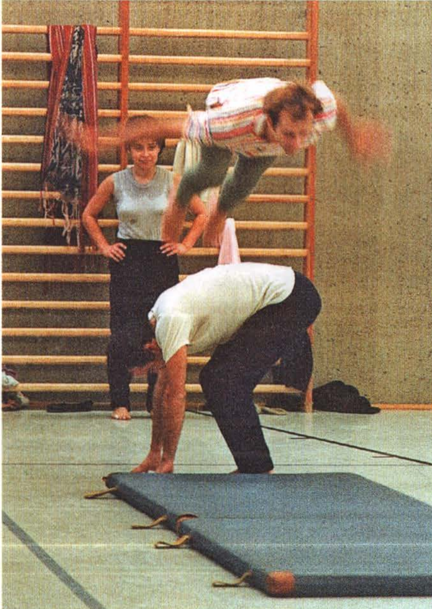


13-15. (solda) Grotowski'nin eğitim alıştırmalarında "köprü". Sağdaki aktör Ryszard Cieslak'tır. (sol altta) Kalamandalam Okulu'nda (Kerala, Hindistan) Kathakali öğrencileri "köprü" alıştırmasında; (sağ altta) Mısırlı dansçı; Sakkara Mastaba'da bulunan bir taş üstü çizim.







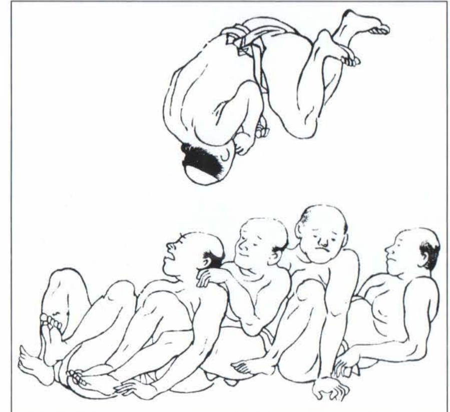


rinin kararlaştırılmasıyla sona erer. Bu öğrenmenin süresi, sonucun niteliğini garanti eder. Gösterimler yüzyıllardır yinelenmekte olduğundan akış düzenleri çok sofistike bir hale gelmiştir. Bu yüzden de tam tamına uygulanabilmeleri ancak canlı geleneğin babadan oğula aktarılmasıyla sağlanabilir.

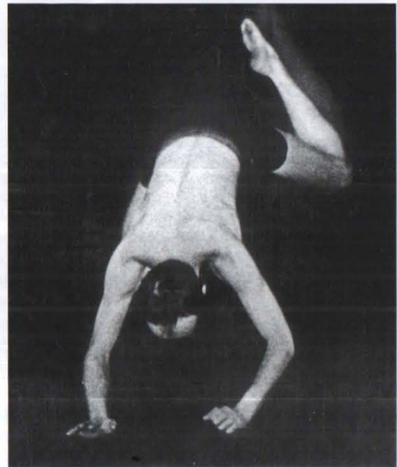
Aynı durum Avrupalı "Commedia dell'Arte aileleri" için de geçerli olmuş olmalı. Ama onların eğitim sistemi kuşkusuz çok farklıydı çünkü her ne kadar hareket ve mim dışarıda bırakılmasa da esas olarak metne dayalıydı. Genç çıraklar ufak rollerle başlayıp deneyimleri arttıkça daha büyük ve önemli roller üstleniyordu. Oyuncular bir gün bir oyunu oynayıp bir sonraki oyunu aynı anda prova ediyor, bunu oldukça geniş bir oyun dağarına sahip olana dek sürdürüyorlardı. Fiziksel özellikleri ve doğal yetenekleri, gösterimin niteliğini belirleme açısından süre kadar önemliydi. Şunu belirtmeliyiz ki Doğulu ve Batılı oyuncular için hep belli standart durumlardan söz ediyoruz. Kuraldışı durumlar bambaşkaydı.

Batı'da yapımdan bağımsız olarak oyuncu hazırlığının gerektiği, ancak 20. yüzyılın başlarında onay buldu. Bu, 19. yüzyılda kurulan, yukarıda tanımlanan oyunculuk eğitim çalışmasını metinlerin öğrenilmesi ile rollerin geliştirilmesi üzerine kurumlaştırmış olan konservatuvar ve okullara karşı gelişen bir tepkiydi. Mesleki hazırlık, eğitim ve çalışma ile oyunculuk pedagojisinin yaratılması, gösterim yapımından çok, oyuncunun eğitilmesine öncelik tanıyan okul ve atölyelerin başlattığı devrimci yeniliklerdir. (Bkz. *Çıraklık: Batılı Örnekler*)

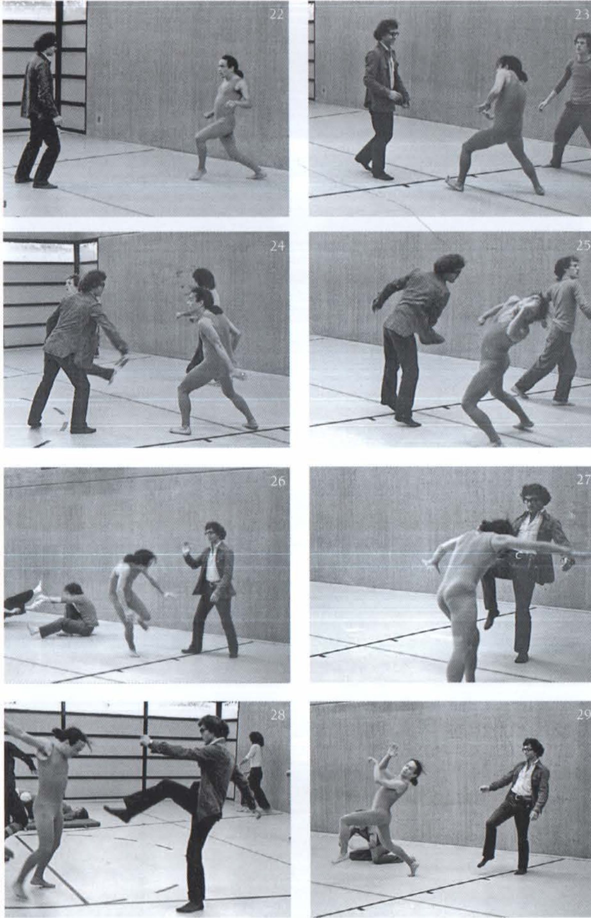
16-18. (sol üstte) Akrobat: Thatilco'dan bir yontu (Ulusal Antropoloji Enstitüsü, Meksika). (sol altta) Bonn ISTA'da (1980) aktör ve yönetmenler, uygulamalı bir akrobasi alıştırmaları oturumu sırasında. (sağ altta) Bir 18. yüzyıl baskısında Kabuki oyuncularının akrobasi alıştırmaları.







19-21. (en üstte ve sağ altta) Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarının ilk yıllarında akrobasi eğitim çalışmaları (1963). (üstte) Odin Tiyatrosu oyuncusu Torgeir Wethal çıraklığı sırasında bir akrobasi alıştırması yaparken (1965).



23-41. Eugenio Barba Kolombiyalı aktör Juan Monsalve'nin eğitim çalışmalarında yol gösteriyor, oyuncunun kesin belirlenmiş eylemler ve tepkiler üzerinden bir ritm geliştirmesini sağlıyor (Bonn ISTA, 1980).

denilen şeyi elde etmek için bedenini güvenle yönetmesini sağlar.

Böyle bir sürecin içerdiği kendini derinden adama durumu ile Grotowski'nin laboratuvarındaki oyuncuların elde ettiği sonuçlar, oyunculuk eğitim çalışması ile tekniği üzerine düşünme biçimlerini kökten etkiledi. Bununla birlikte dolaylı bilgi olgusunun koşullandırmasıyla ve bilginin dağılım yolundan ötürü, giderek eğitim çalışmasının içeriğinden çok biçimi ilgi görür oldu. Böylece eğitim ve fiziksel alıştırmalar söyleni doğdu. Kendi kendini yetiştiren özerk tiyatro topluluklarında eğitim çalışması, oyunculuk sanatı için vazgeçilmez anahtar oldu. Oysa eğitim çalışması ancak daha karmaşık ve derin yönleri anlaşıldığında bu işlevi yerine getirebilir. Bugün eğitim çalışması konusundaki sorun, pek çok kişinin oyuncuyu geliştiren şeyin alıştırmalar olduğunu sanmasıdır. Oysa gerçekte alıştırmalar, daha geniş, bütün ve bölünmez bir sürecin sadece gözle görülür, elle tutulur yanıdır. Eğitim çalışmasının niteliği çalışma atmosferine, bireyler arasındaki ilişkiye, durumların yoğunluğuna, topluluk yaşamının değişken koşullarına bağlıdır. Eugenio Barba'nın dediği gibi, "Belirleyici olan, alıştırmanın kendisinden çok sürecin ısısıdır."

Bunlar, Odin topluluğunun 1964-1966 arası, Grotowski'nin Polonya'daki Teatr Laboratoruim'unda ve Danimarka'daki Odin Teatret'te gerçekleştirdiği ilk buluşlardı. Buradan yavaşça Grotowski yoluyla Birleşik Devletler'e ve Eugenio Barba ile oyuncuları yoluyla Avrupa'nın geri kalan yerlerine ve Güney Amerika'ya yayıldı.

Oyunculuk eğitim çalışması kavramı ile uygulaması, altmışlı yıllarda Grotowski ve onun tiyatro laboratuvarınca önemli ölçüde geliştirildi. Grotowski'den sonra "eğitim çalışması" deyimi, Batı tiyatrosunun tiyatro sözcük dağarcığının bir parçası oldu. Bu, oyuncunun yalnızca fiziksel ya da mesleki hazırlığına ilişkin değildir. Eğitim çalışmasının amacı, oyuncunun hem fiziksel hazırlığı hem de mesleki düzeyin ötesinde ve üzerinde kişisel gelişimidir. Oyuncuya bedenini denetleme yolu verir ve *fiziksel zekâ*

Alıştırma modelleri

Batı'da Grotowski ile Barba gibi ustalarca zenginleştirildiği biçimiyle eğitim çalışmaları bir gelişim süreci geçirdi. Önce aktör, alıştırma ya da şablon parçacıklarını onları kendi enerjilerini biçimlendirecek şekilde kullanabilene dek öğrenmek ve ustalık kazanmak zorundaydı. Aktörün bireysel yeteneklerine ve sürecin "ısı"sına göre belli bir süre sonunda aktör artık öğrenilmiş alıştırmaları uygu-











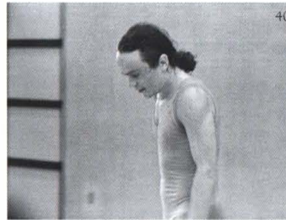














lamıyor, daha tam ve derin olan başka bir şeyi, bedenini sahnede canlı kılan ilkeleri denetliyordu.

Bir kez daha yineleyelim: bunlar denge, karşıtlık, ritm ve yoğunluk çeşitlemeleri (Decroux buna "dinamo ritm" derdi) olup bir tür ikinci koşullanmış reflekse dönüşerek aktörün seyircinin ilgisini çekme gücünü ve yeteneğini üzerine kurabileceği bir temeli oluşturur. Aynı zamanda bu nedenledir ki, belli bazı basit kurallara uyduğu sürece herhangi bir alıştırma kullanılabilir.

Bu yüzden Grotowski ile Barba'nın ilk alıştırmalarından biri olan "köprü"nün aynı zamanda Doğulu oyuncuların da (Resim 11-15) Kathakali'de, Odissi dansında ve Pekin Operası'nda ilk öğrendikleri alıştırmalardan biri olduğunu belirtmek ilginç olacaktır. Omurgayı, doğal olarak öne eğilme isteğine karşı çalıştırarak, bedenin geri kalan kısmını yöneten ve yönlendiren dümen olmasını sağlamayı öğrenmek gerekir. Bu, soğukkanlılıkla, alıştırmalarla ve bu alıştırmalara eski Mısır dansçısının taş kabartmasında (Resim 14) gösterildiği gibi bir gösterim boyutu verme olasılığını da dışta bırakmadan yapılır. Ama önceden de söylediğimiz gibi, eğitim çalışmasının amacı faydacı değildir. En azından doğrudan değildir. Köprü kurmak, amuda kalkmak vb. herhangi bir eğitim biçiminin temelidir, ama özellikle de akrobatça bir bağlamda.

Akrobasi

Bir Kabuki ya da Pekin Operası gösterimi izlediğimizde oyuncuların fiziksel ustalığı bizi çarpar. Gerçek akrobasi, bedenleri havalandırıp yer üstünde büyük hafiflikle uçmalarını sağlar. Bu eylemleri müzik, kostümler ve gereçler daha da göz doldurucu yapar. Ama ilgimizi en çok çeken, bu akrobasi alıştırmalarının abartılı ve beklenmedik yinelenişidir. Sonra şaşkın bakışlarımız karşısında oyuncu ayakta durup akla gelebilecek en doğal biçimde, en ufak bir soluksuz kalma belirtisine yer vermeden konuşur. Çoğu zaman kusursuz koordinasyonu olan savaş ya da ikili dövüş sahneleri, ya da bir oyun kişisinin fiziksel varlığını duyurmak için akrobasiye başvurduğu giriş ya da çıkışlar vardır. Başka zamanlarda akrobasi, diyalog içinde bölümlerin altını çizer ya da yavaş tempolu bir sahnede eylemi şaşırtıcı bir efekt ile böler.

Bu olguyu daha yakından izleyecek olursak görürüz ki bu aslında *eylem retoriği* denilen bir süreçtir. Çin tiyatrosunda kadın kahraman çoğu kez her yönden kendisini tehdit eden düşmanların saldırısına uğrar. Ama bütün orduları sahneye getirmek olanaksız olduğundan, saldırganları *tek başına* savuşturur. Biz, onun sayısız saldırganın fırlattığı ok ve mızrakları gerçekte el ve ayaklarını, dirsek, omuz ve sırtını kullanarak geri gönderdiğini görürüz.

Kabuki tiyatrosunda kahraman samurai, kendinden daha alçak düzeydekilerle savaşmaya tenezzül etmez. Samurainin tek bir hareketi düşmanlarının safında ölümcül düşüşlerden oluşan zincirleme tepkiler başlatır. Burada yine bir *eylem retoriği* fiziksel kabul görür. Sanki Hamlet, ünlü kuşkularını bir dizi ürkütücü sıçramayla anlatıyormuş gibidir. Böyle bir yorum belki Batı geleneğinde yersiz olabilir ama seyirciyi hiç sıkmadan ona Hamlet'in çelişkilerinin fiziksel boyutunu kavratırdı. Böyle bir gösterim tarzı Batı'da düşünülebilir mi? Yüzyılın başında Rus tiyatrosu tarihi bunun yapılmış olduğunu gösteriyor.

Eğitim çalışmasında pek çok esin kaynağı bir araya gelir: Doğu tiyatrosu her iki dinamiğini ve daha dolaysız olarak da Çin ve Hint tiyatrosundan akrobatik alıştırmalarını vermiştir. Bu öğelerin etkisi Grotowski ile Barba'nın tiyatrolarında belirgindir. Ama bu tanıdık edimler bu ustalık tekniklerinin önemli bir yanını unutturmamalı; ürkütücü sıçramalar yapmak sadece bir öğrenme sorunu değil, daha tehlikeli olabilecek bir düşmanla yüzleşme sorunudur. Akrobatik alıştırmalar oyuncuya gücünü sınama fırsatı verir. İlk başta alıştırmalar, korku ve direncini yenmesine, sınırlarını aşmasına yardım eder. Daha sonra görünürde denetlenemez olan enerjileri bir denetleme yolu olur, örneğin canını acıtmadan yere düşmek için gereken karşıt içtepileri bulmasını ya da yerçekimine meydan okurcasına havada süzülmesini sağlar. Alıştırmanın ötesinde bu basarılar oyuncuya ic rahatlığı verir: "yapmasam da *yapabiliyorum*" dedirtir. Sahne üstünde de bu bilgiye sahip olduğu için beden, *kararlı bir beden* olur. (Bkz. *Tiyatro Antropolojisi*)

Usta ile çalışmak

Bir yönetmenin eğitim çalışması yaptığı pek görülmez. Eugenio Barba'nın bunu yapması ender rastlanan bir durumdur. Burada (Resim 22-41) yönetmen herhangi bir alıştırma türünü öğretmiyor, aktöre tüm bedeniyle karşı tepki göstermesi gerektiğini, kendini alıştırmanın *sınırları içine tutsak etmemesini*, dirençler bulması ya da bulmaya hazır olmasını anlatmaya çalışıyor (Resim 22-29). Yönetmenin aktörü tuttuğu ya da bıraktığı bir ilişki kurulmuştur (Resim 22-29) ya da bunun tam karşıtı olarak aktör kendini ayakta tutarken aynı anda düşmekten kaçınmaya hazır olmak zorundadır (Resim 33). Ya da yönetmen aktörün köprü kurmasına yardım eder, sonra onu kaldırır (Resim 36-37), onu eyleme kışkırtmaya çalışır ve kendi kendine kalkmaya zorlar (Resim 38-39). Bu, ilişkinin altında yatan hareket ilkesidir, belirli eylemler içeren bir ritm öğretmeyi, aktörün bir yandan kendini bırakırken öbür yandan yüzleşmek zorunda kaldığı engeller yaratmayı içerir.

ÇIRAKLIK

BATILI ÖRNEKLER

Fabrizio Cruciani

Yüzyıl başında pedagojik tiyatro ve kurucular

Tiyatro tarihi yüzyılımızda sadece gösterimlerin tarihi değildir. Tiyatro buzdağının büyük bir parçasının tarihçiler tarafından nasıl su altında bırakıldığını görebilmek için, sadece herhangi bir tarih kitabına bakmak ve o döneme ait eleştirilerde neler söylendiğiyle karşılaştırmak yeterlidir.

Appia, Craig, Fuchs, Stanislavski, Reinhardt, Meyerhold, Copeau, 20. yüzyıl tiyatrosu tarihinde, bir ya da daha çok gösterimle sınırlanamayacak uygulamalar ve yazınsal kurallar oluşturmuş adamlardır. Gerilim çizgileri, ütopyalar, geleceğin tiyatrosunun sürekli yeniden kurulan temelleri, tiyatro ortamında ve onun sayesinde pekiştirilen kültürel çekirdekler olmuştur. Bu, tiyatro yapılırken çevresinde oluşan, içinde tiyatro uygulayıcılarının çalışmalarıyla tutkularının dışa vurulduğu o kırılgan ve geçici varlıkları (gösterimleri) çevreleyen bir hale gibi yerleşen, sürekli ve nüfuz eden bir kültürdü.

Okullar, atölyeler, laboratuvarlar, merkezler, tiyatroya özgü yaratıcılığın, en üst derecede kararlılıkla anlatım bulduğu yerlerdi.

Bu büyük ustaların uygulamaları ve kuramları, başka tür bir tiyatroya yol açmıştır. Ana öğesi, pedagoji, farklı ve yenilenmiş bir tiyatro ile toplumdaki yeni insanı biçimlendirme arayışı, özgün niteliğini koruyabilecek ve değeri, gösterimlerin başarısıyla değil, tersine daha çok tiyatronun kışkırttığı ve tanımladığı kültürel gerilimlerle ölçülen bir çalışma biçimi arayışıydı. Böyle bir durumda, artık tiyatro öğretmek olanaklı değildi; Vakhtangov'un vurguladığı gibi, eğitmeye başlamak gerekiyordu. Onun coşkulu, eğitici çalışması, –Zakhava ile Gorchakov tarafından yazılan biyografisinde anlatıldığı gibi– kuşkusuz genç aktörler tarafından öne sürülen sayısız acil soruya bir yanıt verme biçimiydi. Aynı zamanda da kendi ateşli yaratıcılığının bir anlatımıydı.

Yaratıcılık konusunda eğitmek, deneyimleri aktarmak, okullar açmak, bir öğretme sürecini kurmak gibi, pek çok doğurgan ama ister istemez belirsiz girişim vardı. Bunlar, hem uygulanabilir bir eğitim biçimini somutlaştırabilecek kuralların arayışıyla, hem de bir düşünceye ve kültürel projeye biçim ve içerik verebilmek amacıyla anlatım üzerine deneyler yapmakla ilgiliydi. Okullar, ani ve kişisel nedenlerle değil, tersine daha çok kalıcı olmak ve nesnel hedeflere ulaşmak amacıyla doğar ve yaşamaya devam eder.

Akademik tiyatro okullarının öğretmenleri ve kursları vardır (ve dolayısıyla bir planı, bir ideolojisi ve kuralları). Bunlar aynı zamanda Meyerhold'un okullarının ve *Proletkult* okullarının, Copeau'nun *Vieux Colombier*'si ile *Copiaus* okullarının, Dullin'in *Atelier*'si ve coşkulu ve sapkın Alman kültüründen çıkan pek çok farklı okulun parçasıdır. Ama bir yandan bir okul (tiyatro gibi), zaten var olanla bir alışkıysa, öte yandan ütopyaların gerçek olduğu, tiyatro eylemini destekleyen gerilimlerin biçim kazandığı ve sınandığı bir yerdir. Günümüz tiyatrosunun, geleceğin olası tiyatrosunu tehdit eden bir şey olarak yaşadığı bir çağda değişim ve başkalaşım, tiyatronun mikro topluluklarında *kurumsallaştırılmıştır*. Tiyatroyu yenilemek, geleceğin tiyatrosunun temellerini atmak ve tiyatronun geleceğinin bakış açılarını genişletmek için okullar açılmıştır.

Yaratıcı süreç, tiyatro okulu ve tiyatro kültürü

1926 yılında yapılan bir röportajda Copeau, "Yeni bir organizma gerekliliğinden, artık basitçe bir tek usta tarafından yönetilen bir öğrenci topluluğu olmayan, tersine daha çok kendi kendine yetme ve kendi gereksinimle-



1. Konstantin Sergeyeviç Stanislavski (1863-1938), ölümünden birkaç ay önce Stüdyo'sunda bir prova sırasında çevresinde öğrenci, aktör ve yönetmenlerle.





2-3. Moskova Sanat Tiyatrosu stüdyosunda eğitim çalışmalarında Stanislavski'nin fiziksel eylem çizgisi izleniyor. Alıştırmalarda çubuklar ve Nike (zafer) figürü betimleri kullanılıyor. Görüntüler Stanislavski'nin toplu yapıtlarının Rusça basımından alınmıştır.

rine yanıt verme becerisi olan gerçek bir topluluk olan bir okul gerekliliği doğmaktadır," diyor. Röportajı yapan Anton Giulio Bragaglia, açık ve tartışmacı bir tarafgirlikle "okullar değil; Tiyatro Okulu", biçiminde açıklamaya girişerek, "okul ile tiyatro aynı şeydir," diyen Copeau ile aynı görüşü paylaşmaktadır.

Böylece, "ne öğretileceği" sorununun yerine, daha dinamik, sanatsal ve tehlikeli olan, kimin nasıl öğreteceği sorusu geçmektedir.

Sanat Yaşamım'ın son bölümü "The results and the future"da ("Sonuçlar ve Gelecek") Stanislavski, sanatsal yaşamının bilançosunu çıkartır. Önce aktör ve yönetmen

4. Anton Çehov (1860-1904) Moskova Sanat Tiyatrosu'nda 1899'da *Martı*'yı okuyor. Stanislavski sağında, Meyerhold ise sağda uzakta oturuyor, Nemiroviç- Dançenko ise solda uzakta ayakta duruyor.

olarak çalışmalarından söz eder ve kendisini yönetmenlik alanında geliştirmekten çok, "ilke olarak aktörün tinsel yaratımı alanında" geliştirdiğine işaret eder. Gerçekçilikten sembolizme ve fütürizme kadar, zamanının tüm *mis en scène* araştırmalarının yardımıyla, her yazınsal biçimle (doğrusu, "yaratıcı çalışmanın tüm yolları ve araçlarıyla") denemeler yapmıştır. Ama, "Sanatsal çalışmayı engelleyeceği yerde ona yardımcı olacak bir sahnesel kaynak bulmakta başarılı olamadım" şeklinde yazmış olması gerçeğine karşın, "yoksul değil, varsıl bir imgelemden" kaynaklanan bir sadelik arayışında olduğundan, odakta yalnızca yetenekli aktörü görür.

Buna göre Stanislavski için asıl sorun, "aktörün yaratma kurallarının araştırılmamış oluşu ve pek çok insanın bu tür bir çalışmayı boşuna ve hatta tehlikeli bulmakta oluşu"dur. Stanislavski, "Tiyatro sanatı yeteneğe dayanır ama teknikle özü zenginleşir" der ve bunun, "deneyim ve ustalık edinme" gerektirdiği de apaçıktır. Tüm büyük aktörler, tiyatronun kadın ve erkekleri ile araştırmacıları da, oyuncunun sanatı üzerine yazmışlardır, ama Stanislavski'nin yazdığına göre bu, daima felsefenin ya da sonuçlara dayanan eleştirinin bir konusu olmuştur. Belli sözlü geleneklerin ötesinde "uygulamaya yönelik bir kılavuz yoktur", ama yine de rastlantısallık ve yüzeysellikten kaçınabilmek için, henüz araştırılmamış olan "temel ruhsal, fiziksel ve psikolojik yasalar" gereklidir.

Stanislavski bunu 1924 yılında yazar. Gençler (solcu) onu reddeder ve o, kendisini gizlemek amacıyla onlardan biri kılığına girmek ya da işe yaramaz ve hoşgörüsüz yaşlı bir adam olmak istemediğinden, kendi görevinin, bilgi ve deneyimlerini aktarmak olduğuna karar verir. Böylece hem çoktan bilinenlerin yeniden keşfedilmesinden, hem de önyargılardan kaçınmak ister. 1924 yılına gelindiğinde, bir pedagojik durumda var olan gerçeğin tutkulu, dargın ve tatmin olmamış arayışı içinde, Stüdyo'ları çoktan kurmuştur. Sonra, kitabında yarım sayfa boyunca keşfettiği ve aktardığı hazineyi, aktörün çalışması hakkındaki yöntemini açıklar.

Yaratıcılığın anlatımı olarak tiyatro pedagojisi, Stanislavski'nin Stüdyo'larının belirsiz ve yorucu deneyiminde bir tiyatro kültürüdür. Daha sonra tiyatro okulları kurmak için kullanılacak olan "Sistem" bize, Stanislavski'nin iletilecek deneyimin canlılığını koruyabilmek amacıyla roman biçimini değilse bile, tekniğini kullanan bir tür öğretsel yapıt olarak tasarlanan kitapları aracılığıyla bildirilir.

Stanislavski ile Copeau farklı dünyalara aittiler ve farklı araçlar kullanıyorlardı, ama her ikisi de tiyatroya anlam ve saygınlık vermeyi gerekli görüyordu ve ortak bir çıkış noktaları vardı. Bu da zamanın tiyatro kurumlarına, onların tembel tutuculuklarına karşı mücadele etmek ve tiyatro mesleğinin kayıtsızlığına karşı savaşmaktı. Tiyatro ve bu meslek onlara, ve sadece onlara da değil, sahte, çürümüş artıklara indirgenmiş gibi geliyordu. Bu ise onların ve içinde bulundukları çağın gereksinimleri ve anlatım hedefleri için yetersizdi. Her ikisi de, Copeau'nun sözcükleriyle söylersek, "sanat ve mesleğin iki ayrı şey olmayıp", tersine mesleğin de tıpkı gelenek gibi, artık insanın bildiği gibi kalamayacağının ve mantıksal olarak kendi varlıkbilimsel gerekliliğini zaman zaman ve her zaman tekil bir olay olarak açıklayacak bir meslek arayışı olması gerektiğinin farkındaydılar.

Meyerhold da kendi okullarını, ayrıcalıklı bir gösterim sistemi olarak amaçlanmamış farklı tekniklerin öğrenildiği bir yer olarak görüyordu. Reinhardt'ın seçmeciliği ise, aslında son derece farklı teknikleri önyargısızca ve profesyonel biçimde kullanmaya bir çağrıdır. Tiyatro uygulayıcısının özgürlüğü ve vaatleri, medya kültürü tarafından koşullanmış olduklarından ve gösterimlerin öznel



5. Jacques Copeau (1879-1949) Thomas Heyewood'un İyilikle Öldürülen Kadın metnini Vieux Colombier Tiyatrosu'nun bahçesinde okuyor. Resimde soldan birinci aktör Charles Dullin (1885-1949), sağdan üçüncü ayakta Louis Jouvet (1887-1951) ile sağdan birinci Suzanne Bing (1885-1967) görülüyor.



6. Vieux Colombier aktörleri tiyatronun bahçesinde Karl Böhm önderliğinde fiziksel alıştırmalar yapıyor (Paris, 1913). Oyuncu Charles Duilin soldan üçüncü. Copeau'nun öğrencileri içinde fiziksel eğitim çalışmalarını kendi "Atelier Theatre"ında en çok ilerleten Dullin olmuştur.

bir toplumsal bağlamda yapılması nedeniyle kırılgandır. Ama 1900'lerin başında bu özgürlük, yöntemsel ve teknik ufukların genişlemesi sayesinde, yaratıcı sürecin yeni bir gelişimi biçiminde yeniden keşfedilmiş görünüyordu. Şimdi ise eylemleri ve sözleriyle, izleyicinin beklentilerinin zihinsel ufkunu değiştiren, tiyatronun uygulayıcılarının kendileridir.

Pedagojik durumun amacı, *derniercri* (en son şey) değil, tersine daha çok "ilk şey" (bunlar Copeau'nun sözleri) olmaktadır, yani yaratıcılık eğitimi sürecini oluşturma isteği ile (genellikle kalıtımsal olarak), insanın ne öğrenmesi gerektiğini seçebilmesine yardımcı olacak bilgiyi nasıl kazanacağını öğrenme isteği.

Yine bu nedenle (aynı zamanda da yüzyılın ilk birkaç on yılındaki tiyatro kültürünün anlatımı olarak) okul, geleceğin bugününün yaşandığı yerdir. Ayrı bir topluluktur (kentten, tiyatrodan, "normal" ya da burjuva dünyasından ayrı). Stanislavski'nin ve Sulerzhiski'nin önderlik ettikleri denemelerde, sonuncunun fiziksel çalışmaya verdiği moral üstünlükle, Copeau'nun ilk Vieux Colombier zamanındaki taşra köy evinde ve daha sonra Copeau'nun Burgundy'sinde, Dalcroze'un Hellerau okulunda, doğadaki bedenin dinleriyle (ki özellikle Almanya'da pek çok biçim almıştır); ve son biçimiyle Von Laban'ın "School of Art"ında, kendine özgü törenleriyle Ascona'daki *Truth Mountain*'da, aynı zamanda da ilk ajitprop topluluklarının ve Bauhaus öğrencilerinin kendi kendini eğiten, çok yönetmenli çeşitliliklerinde bunu gördük.

Bu denemelerin her birinin arkasında farklı okullar ve farklı estetik kurallar yatar, ama hepsi yaratıcı süreç üzerine düşünmeyi, bir kültürün ve dinamik bir kavramın anlatımı olan bir düşünceyi paylaşmaktadır. Bu okulların ve pedagojik hedeflerin birbirinden ayrı, ya da bunalım anları olmadıkları, ya da gösterim yaratmadaki beceriksizlikten ötürü öğretime yönlenildiği sanısıyla, sanatsal yaratıcılığın bir noksanlığı olmadığı anlaşılmalıdır. 20. yüzyılın ilk birkaç on yılından söz ederken, tiyatro pedagojisi yerine, yönetmen öğretmenlerden söz etmek belki daha doğru olur. Okul deneyimi, karmaşık bir görüngüdür. Olgunluklarının ve sanatsal yaratıcılıklarının örgensel bir anlatımı ve pratik kuramlarınca öne sürülen açık bir taleptir.

Yazarın pedagojisi

Copeau, tiyatroda hiçbir kural olmadığını, ama insanın çalışmak için her durumda kurallara inanması gerektiğini söyler. Yönetmen öğretmenin kural arayışı, kuramsal bir *bilme* gereksiniminden çok, *yapmanın* zorunlu bir par-



7. Meyerhold'un oyunculuk eğitimi için yarattığı "biomekanik" alıştırmalardan örnekler.





8-9. (solda) Vsevolod Emileviç Meyerhold (1874-1939) Mayakovski'nin Böcek'inin provaları sırasında (1929) oyuncularıyla birlikte; (sağda) Bertolt Brecht (1898-1956) Berliner Ensemble'ın prova salonunda *Galile'nin Yaşamı*'nın provasında Ekkehard Schall ile birlikte.

çasıdır. Yaratıcı edim olarak pedagoji, bir tiyatro kültürü yaratma gereksiniminin gerçekleştirilmesidir. Bu, tiyatronun, gösterimlerin ancak kısmen tatmin ettiği ve imgelemin canlı gerilim ilişkilerine çevirdiği bir boyutudur. İşte 20. yüzyılın ilk onlu yıllarında tiyatronun öncelikle pedagoji sayesinde var olmasının (yüceltilmeye, örgütlenmeye ve öğretici olmaya başlamadan önce) ve pedagojinin çağın tiyatro denemelerinde iyice belirgin hale gelen süreklilik çizgisinde görülebilmesinin nedeni de budur.

Dahası bu, dönemin zengin ve köpüklü kültürüyle belli bazı bağlantıları görmemizi olanaklı kılar. Yalnızca tiyatro bağlamında gösterimleri değil, aynı zamanda aşırı hızlı ve vahşi dönüşümünden duyduğu umutsuz dehşetin içinde yaşayan bir toplumun kültürel deneyimleri bağlamında tiyatroyu görürüz.

Topluluk "Kumpanya ruhuna daha fazla yer vermeliyiz ve daha derin kökler salmalıyız, mesleğe daha elverişli yaşama biçimleri, entelektüel bir atmosfer, moral ve teknik eğitim, disiplin ve gelenekler bulmalıyız. Tiyatronun o kadar uzun süredir düşlenen ve bugün bile hâlâ duyulur olan yeniden doğuşu, bana en başta tiyatroda insanın yeniden doğuşu gibi görünüyordu."

Copeau bu sözleri 1931 yılında *Memories of the Vieux Colombier* (Vieux Colombier Anıları) adlı kitabında yazmıştı. Bu sözler, Copeau'nun (ve pek çok başkalarının) yeni tiyatronun, tiyatroda ve tiyatronun içinden değil, tersine tiyatronun kültürel, toplumsal ve insani karmaşıklığının anlamlı iletişimin bir biçimi ve insanın gerçekleştirilmesinin bir aracı olarak kurtarılabilmesi sayesinde doğduğu yolundaki görüşünü anlatmaktadır.

Kurumsallaşmış tiyatro okulları, başka gereksinimlere yanıt olarak kurulmuştu, kurulmaya devam etti ve başka bir kültüre aitti. Ama 1900'lü yılların başındaki stüdyolar, laboratuvarlar ve usta okulları, yaratıcı deneyim koşullarını sağlamak amacıyla, tiyatronun çalışma yeri olarak, bir kültür olarak, uzun vadeli bir olanak olarak kuruldu. Yönetmen öğretmenler bu olanakları, yalnızca öğrencileri tiyatro için, ya da kendi tiyatroları için eğitmek amacıyla değil, aynı zamanda kendi yaratıcılık araçlarını tavında dövmek amacıyla kullanıyordu.

İlk *Conversations for the Bolshoi School*'da (Bolşoy Okulu için Görüşmeler) (bant çözümü Antarova tarafından yapılmıştı) Stanislavski'nin, bir stüdyo kurduğunda, öğrencileriyle temel ahlâk ve sanatsal verimlilik sorunları üzerinde nasıl çalışmaya başladığını okuyoruz.

Attinger'in kitabının son sayfalarında, Commedia dell'Arte ruhu hakkında ve Silvio D'Amico'nun Copeau ilk söyleşisinde ise, Copeau'nun Burgundy'deki çalışmaları, özel, gündelik ve sanatsal meselelerin bir devamı olarak nasıl örgütlediğini okuyoruz.

Meyerhold'un Borodinskaya Sokağı'ndaki stüdyosunda sınıflarda kullandığı öğretim yöntemleri (*The Love of Three Oranges* [Üç Portakalın Aşkı] dergisinde anlatılmıştır), onun "kurtarıcı süreci"ni ve tiyatro tekniklerini okuyabiliyoruz.

Sklovskij'i okuduğumuzda, Meyerhold'un *GVYRM*'deki (Devlet Yüksek Yönetmenlik Laboratuvarı) yönetmenlik sınıfında uyguladığı öğretim yöntemleri hakkında bir fikir edinebiliyoruz. Sklovskij, aynı zamanda Eisenstein'ın Meyerhold'un sınıfına yaptığı ziyaretten söz ederek, artık gelenekmiş gibi algılanmayan âdetlerin ötesinde yeni gelenekler yaratmayı öğrenmenin ne kadar gerekli olduğunun altını çizer ("gerçekçi tiyatronun ne kadar gelenekçi, basmakalıp olduğunu unutmamalıyız"). Sonra devamla, Stanislavski ile Meyerhold'un oyun provalarının ne yazık ki filme alınmadığını ekleyerek, yeni yönetmenlerin "öğrenme ve şaşırtılmaya alışma" olanağından yoksun kaldıklarından yakınır.

Burada onları anımsatmamızın nedeni, 20. yüzyılda ve akademik öğretilere karşıt olarak, gösterimlerin ötesinde uzun vadeli bir tiyatro deneyiminin var olduğunu ve Kurucuların tiyatro pedagojisinin, tiyatro öğretme ve öğrenmeyle birlikte sanatsal yaratıcılık olduğunu anlamamız içindir.

DOĞULU ÖRNEKLER

Rosemary Jeanes Antze

Ressam Paul Klee, sözcüğün özgün anlamında bir öğretmen olmaktan kurtulamamıştır. "Teach" (öğretmek) sözcüğü, Gotik dilinde "taikn sign" (İngilizcedeki "token", "işaret") sözcüğünden türetilmiştir. Bu, öğretmenin halk yığınlarında fark edilmeden olup bitenleri gözlemleme misyonudur. Öğretmen, işaretlerin bir yorumcusudur.

– Sybil Moholy Nagy'nin Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (Paul Klee, Pedagojik Eskiz Defteri) adlı kitabından, Faber and Faber, Londra, Boston, 1981).

Pedagoji ve usta ile öğrenci arasındaki ilişki: sanatın aktarılmasının gizemi, bu ilişkinin kişiselleştirilmesinde yatar. Geleneksel Batılı tiyatro okullarında bazı kuraldışı durumlar dışında, usta-öğrenci ilişkisi büyük çapta bozulmuştur. Ama başka kültürlerde, bu canlı sanat aktarımı hâlâ uygulanmaktadır ve bazı sanatsal ve tinsel geleneklerin kuşaklar boyu var olmasının ve güçlerini yitirmeden değişime uğramadan aktarılmasının ana nedeni budur.

Gu hecesi gölge anlamına gelir (karanlık)
Ru hecesi ise bu gölgeleri dağıtan demektir.
Bu karanlığı dağıtma gücü sayesinde
Guruya bu ad verilmiştir.
(Advayataraka Upanishad, *5. Beyit*)

Kadim Hindistan'da bilgi sözeldi. Erken din metinleri olan *Upanishadlar* ile *Vedalar*, kuşaklar boyunca ağız yoluyla aktarılmış ve ancak sonraları yazılı sözlere dökülmüştür. Sözlü bir geleneğin, geleneksel bilgiyi hem temsil eden hem de aktaran, yaşayan bir temsilciye gereksinimi vardır – *guru*'ya. Vedalar döneminde, bir babanın öğrendiklerini oğluna aktarması âdettendi, böylece bilgiyi silsile, soy, kesintisiz dizi ya da sıra, ardışıklık ya da gelenek anlamına gelen *parampara* yoluyla devam ettiriyorlardı. Burada, sözlü geleneğin ana öğelerini görüyoruz, öğretmen ya da *guru*, öğrenci ya da *sivya* ve usta ile çırağın her ikisinin de ötesine geçen bir gelenek içinde bireysel katılımcılar oldukları *parampara*'nın kesintiye uğramayan bilgi çizgisi.

Sanatta süreklilik, insanlara dayanır. Yazılı metinler belli bazı ilkeleri kaydedebilir, ama yaşayan öğretmenin yararlarına olan inanç da eski bilge/öğretmen *Narâda*'nın zamanından kaynaklanır: "Bir öğretmenden öğrenilmeyip, kitaplara güvenilerek öğrenilen şeyler, bir birlik olarak parıldamaz." Bunun da ötesinde, dans ile müzik sözel olmayan araçlar üzerinden iletişim kurduklarından ve anlatımdaki ince farklılıkları sözlerin ötesinde yattığından, bu sanatlar özellikle yaşayan sözlü geleneklere minnettardır. Öğrenciler, seçtikleri *guru*'ya, yaratıcı çabaların zengin dünyasını açacak anahtar olarak güvenirler.

Dinsel *guru*, belki de geleneksel öğretmenin en görünür halidir ve yüksek Himalaya tepelerinde inzivaya çekilmiş uzun saçlı keşişten, çok sayıda Batılı izleyicileri olan jetset *yogi*'ye kadar sayısız biçimlere girer. Hindistan'da tinsel meselelerle ilgili olarak bir *guru* arayıp onu izlemek alışılmamış bir şey değildir. Genellikle Hindu yaşamının ulaşmak istediği en son hedef olan *moksha*, ya da kurtuluşa ermek için, bir öğretmenin kılavuzluğu gerekli sayılır. *Guru*'lar genellikle erkek olmasına rağmen, "guru ana" olarak adlandırılan Madraslı Jnananananda gibi bir kadın örnek de vardır. Bir din tarihçisi olan C. White ile bir röportajda, *uygun bir guru* bulmak için pratik bir kural ortaya koyar: "*Chela* (mürit) *guru* için hazır olduğunda, *guru* ona gelir." Bunun arkasından gelen, *öğretmene* nasıl davranılacağı kuralı da bir o kadar tipiktir: "Gerçek bir *guru* bulduğunuzda, ona bütünüyle teslim olmalısınız."

Saygıdeğer öğretmen, ebeveyn olarak guru

Aslında *guru*, bir Brahmin erkek çocuğu için arındırıcı törenleri uygulayan ve ona Vedalara giriş için kılavuzluk eden kişiydi. Bu rolüyle *guru*, ikinci ve üstün bir baba oluyordu, zira tinsel bilgi aktarma yeteneği, fiziksel doğum gücünden daha üstün tutuluyordu. Erkek çocuğun gizemleri öğrenme yoluna girerken *Guru*'nun ikinci bir baba olma yolu, *Artharva Veda*'da (*IX, 58*) açıklanmıştır.

"Öğretmen *Brahmachari*'yi (yüksek Brahmin kastından gelen öğrenci) bir mürit olarak kabul ettiğinde, ona kendi bedenindeki bir cenin muamelesi yapar. Onu üç gece boyunca kendi karnında taşır; doğduğundaysa, tanrılar onu görmek için toplanır."

Guru'yu ikinci bir baba sayan görüş, bugün bile şaşırtıcı sayıda genç insan tarafından paylaşılmaktadır. Bu görüş, modern eğitim sistemleri hakkında son yapılan çalışmalardan birinde belgelenmiştir. Bir ankette aşağıdaki seçenekler sunulmuştur:

1. Bir öğretmen, öğrencilerine gerçekten de ikinci bir baba olmalı ve onların çok yönlü gelişmesini güvence altına almalıdır.

2. Bir öğretmen, öncelikle sınıfta kendi konusunu öğretmekle ilgilenmeli ve öğrencinin sınıf dışındaki davranışlarını önemsememelidir.

Sekiz farklı eyaletten lise ve üniversite öğrencilerinin % 90'dan fazlası, öğretmeni ikinci baba olarak kabul eden ilk şıkkı seçmiştir ve geleneksel rolü sınıfın çok ötesine taşan *guru* idealinin, çoğu öğrencinin zihninde silinmez biçimde yerleşmiş olduğunu olumlamıştır.





10-11. (solda) Bali dansçısı I Made Pasek Tempo ile (sağda) Japon dansçısı Katsuko Azuma kendi öğrencilerine kol duruşları öğretirken. Asya'nın tiyatro geleneklerinde öğrenci genelde ustasının önünde durur ve ustanın hareketlerini doğrudan taklit yoluyla öğrenir. Bununla birlikte bazen, özellikle çıraklığın başlangıcında usta, öğrencinin arkasında durarak hem hareket hem de ritmleri fiziksel temas yoluyla aktarmak üzere hareketleri doğrudan yönlendirir. (Bkz. resim 5, s. 84)

Dans *guru*'ları da genelde üvey anne-baba olarak görülüyordu, zira her öğrencinin içinde yatan dansçıyı doğuruyorlardı. Uzman Odissi dansçılarından biri ve olgun bir kadın ve anne olan Kum Kum Das, *guru*'su ile sürdürdüğü anne-kız ilişkisinin sıcaklığından söz ederken, burada tapınak dansı geleneğinin örneklerinin uyarlandığını ve böylece anneyle öğrencinin bir olduğunu ifade eder.

Anne-babadan daha üstün olan *guru*, neredeyse bir tanrı ile aynı düzleme yerleştirilir ve buna uygun saygınlık görür. Onun inayeti, her tür çabada başarı için çok önemlidir. Advayatarak Upanishad'dan alınan aşağıdaki beyitler *guru*'yu insanüstü boyutlara yüceltmektedir:

Üstün Brahman olan yalnızca gurudur
Yüce yol yalnızca gurudur
En yüce bilgelik yalnızca gurudur
Son sığınak yalnızca gurudur
En uç sınır yalnızca gurudur
En büyük zenginlik yalnızca gurudur
Tüm bunları öğrettiği için
Guru hepsinin en üstünüdür.

(17. ve 18. Beyitler)

Böylesine abartılı övgü, eylemde de karşılığını bulur. Kathak dansı öğretmeni Durga Lal'in Delhi'deki uygulama stüdyosunda, son *guru*'sunun bir resmi, koku çubuklarının esintisi altında çiçeklerle süslenmiş olarak bir köşede asılı durmaktadır. Odaya girildiğinde, her öğrenci doğru resmin önüne gider ve saygıyla resmin altına dokunur, sonra hemen ellerini kapalı gözlerine sürer. Sonra orada bulunan *guru*'ya doğru ilerler ve ayaklarını elleyerek yeniden eğilir – tıpkı bir tapınaktaki bir tanrı önünde gösterilen saygı davranışı içinde.

Guru ile *shishya* arasındaki bire bir ilişki, öğrenim sisteminin köşe taşıdır ve ikisi arasında sevgi ve bağlılığa dayanan yakın ve uzun süreli bir temas içerir. Ravi Shankar, öğretmeni, müzik geleneğinin merkezindeki üç tasarının birincisi olarak adlandırır: *guru*, *vinaya* ve *sadhana*. Ciddi bir sanatçı için, bir *guru* seçmek, bir karı ya da koca seçmekten çok daha önemlidir. Zira *vinaya*, izleyendir, bu da "sevgi ve tapınmayla kıvamını bulmuş boyun eğmedir."

Yalnızca saygı değil aynı zamanda korku da bir öğrencinin *guru*'suna bakışının bir parçası olabilir – ve öğrenimine katkıda bulunabilir. Bir baba-oğul ilişkisine göre biçimlenmiş müzikteki ideal uyum, arkadaşların ya da eşitlerin bir karşılaşmasından çok, samimi ama hiyerarşiktir. Uygulama ve disiplin anlamına gelen üçüncü kavram olan *sadhana*, *guru*'nun geleneğine bütünüyle sadakat ve onun sanat ve yaşam hakkındaki yönergelerine mutlak uyum gerektirir.

Guru-kula, *gurunun evinde çalışma*

Shishya'sının içindeki sanatsal becerileri ve bakış açılarını gerçek anlamda besleyebilmek için, *guru*'nun öğrencisiy-




12-13. Sanjukta Panigrahi, 6 yaşında Odissi dansı çıraklığına başlarken. "Beş yaşında öğrenmeye başladım ve hâlâ öğreniyorum. İki ustam oldu. Birincisi, Rukmini Devi (Bkz. Resim 2, sayfa 110), teknik açısından mükemmeldi. Çok ünlenmişti çünkü öğrencilerinin hiçbirinde en ufak bir güçsüz nokta, kusur bulmak olanaksızdı. İkinci ustam Kelucharan Mahapatra, hâlâ hocamdır ve der ki büyük sanatçı, tekniği unutmak üzere öğrenendir ve izleyeni sadece büyülemekle kalmaz, onu değiştirmeyi başarır."

le sürekli temas halinde olması zorunludur. Eski sistem bunu, öğrencinin nerdeyse bir aile bireyi gibi *guru*'nun ev yaşamına katılması olan *gurukula* sayesinde örgütlemişti. Aile, kuşak ya da ev için Sanskrit sözcük olan *gurukula*, "*guru*'nun evinde öğretim" anlamına gelir. Eski eğitim sisteminde merkezi bir yeri olan bu öğretmenle birlikte yaşamaya gitme geleneği, günümüzde Kuzey ve Güney Hindistan'daki konser sahnesine egemen olan kuşağa gelinceye kadar müzik öğreniminin yaygın biçimiydi. Günümüz dans öğrencilerinin çoğu için, *gurukula* ülküleştirilmiş bir geçmişe aittir. Yaşamın modern ritminde zaman kısıtlamaları, artık geçmişte olduğu gibi yıllarca tam eğitim almaktan çok, *guru*'nun evinde ancak birkaç aylık bir yaşama ve öğrenmeye izin verebilir.

1936 yılında Rukmini Devi tarafından Madras'ta kurulan ciddi ve tanınmış bir dans okulu olan Kalakshetra, *gurukula*'nın niteliklerini ve atmosferini korumaya çalışan ilkelere dayanıyordu. Burası, yıl boyunca öğretmenlerle öğrencilerin birlikte yaşayıp çalıştıkları bir yatılı okuldur. Öğrenciler en az dört yıllık bir süreyle burada kalır. Kalakshetra Kathakali bölümünün ana dayanağı olan son usta Chandu Pannikar, büyük saygınlıkla söz geçirir, tam dikkat ve kesin disiplin isterdi. Yanında öğrenim görenler, oğlu dahil, bugünün öğrencilerinin o zorluklara ve disipline dayanabileceklerini sanmadıklarını söylüyorlar.

"Onu ne zaman ziyaret etseniz, bazı uygulamalar yapmanızı ister – gözler, *talam* (ritm), *mudras*. Bu yirmi dört saatlik bir çalışmaydı. Sonradan, oturup bizi izleyen biri bizi övse de, onun bizi neden azarladığının, neden o kadar kızdığının farkına vardım." (Kuniraman)

Bu *guru*, bir keresinde sadece ritmi sürdürmeyi bıraktığı için uzun saç örgüsünden tutup kendisini duvara savuran kendi öğretmeni hakkında çok daha sert öyküler anlatmaktadır. Ama öğrenci yaşamı yalnızca sınavlardan ibaret değildi. *Guru* ile sıkı yakınlık aynı zamanda keyfi geldiğinde ustanın yaratıcılığının akmasına izin veriyordu. Duygulanım iniş çıkışlarına –anlatım sanatında çok belirleyicidir– öğrenimin disiplinli yapısı içinde korunup izin veriliyordu. İki dansçı, ustaya esin geldiğinde onun gece yarısı bile olsa, bilgi aktarmak için öğrencilerini yanına çağırmakta duraksamadığını söylerler.

Ama *guru*'nun çağrısı, her zaman dans bilgileri verileceği anlamına gelmezdi. *Guru-shishya* ilişkisinin çok önemli bir başka yanı da, özellikle bir *gurukula* düzenlemesi içinde, öğrencinin ustasına verdiği "hizmet"ti. Giysileri yıkamak, banyo için sıcak su hazırlamak ve taşımak, öğretmene yağlı masaj yapmak da pek çok dansçının sözünü ettiği eylemlerdi. Benim Odissi *guru*'m kendi *guru*'suna verdiği hizmetleri saymıştı: bulaşık yıkamak, alışveriş etmek, *guru* yokken evinde *puja*, ibadet hizme-

tini yönetmek. *Guru*'lar için yolculuk düzenlemeleri yapan ve giysileri tamir eden öğrencilere de rastladım. Sıradan gündelik görevlerde hizmet ve boyun eğme, öğrencinin alçak gönüllülüğü ile kendini adamışlığını ve öğretmende somutlaşmış olan bilgi ve beceriyi almaya değer olduğunu gösteriyordu. Geçmişte olduğu gibi, bu bugün de *guru-shishya* ilişkisinin önemli bir öğesi sayılmaktadır.

Guru-dakshina, *armağanlar ve ücretler*

Eski eğitim sisteminde ücretlerin önceden ayarlanması gibi bir uygulama yoktu. Bazı metinlerde, öğrenci kabul etmek için ödemeyi şart koşan öğretmenler aslında aşağılanmaktadır. Yine de, *guru-dakshina* düşüncesi, yani *guru* için armağan, uzun süredir kabul edilmiş ve geleneksel-leşmiş bir uygulamadır. Eski kaynaklar, armağanın alınan bilgilerin bir karşılığı anlamına gelmeyip, sadece öğretmeni hoşnut etmek için olduğu görüşündedir. Bu ülkü, bilginin son derece kutsal olduğu ve bir *guru* alfabenin bir tek harfini öğretmiş olsa bile, dünyevi varlıkla buna asla yeterli karşılık verilemeyeceği inancına dayanır. Bununla birlikte, öğretim bittiğinde *dakshina* vermek uygun görülürdü. Eski bir yasada, Manu II (245-246) öğrenci evine dönme zamanı geldiğinde;

"*guru*'suna bir parça varlık sunabilir; bir tarla, altın, bir inek ya da bir at, hatta ayakkabı ya da şemsiye, ya da bir oturak, tahıl, sebzeler ve giysiler (tek tek ya da birlikte) armağan edilirse, öğretmenin hoşnut kalmasını sağlayabilir" denilmektedir.

Bu *guru-dakshina* geleneği doğallıkla çağdaş durumlarda süreklilik kazanmıştır. Sanatını ve sevgisini vermiş olan bir *guru*, armağan biçiminde şükran ve saygınlık bekler.

Başlıca armağan verme olayı, ana eğitim tamamlandığında gerçekleşir. Bu, dans söz konusu olduğunda, Bharata Natyam'da *arangetram* denilen bir ilk gösterim fırsatına denk düşer. Standart uygulamada, öğrencinin olanakları ve öğretmenin gereksinimleri ölçüsünde verilirdi. Bu sistem, yeni beklentilerin *dakshina*'nın seçimini ve değerini büyük ölçüde etkilemesine karşın hâlâ tasarı olarak akıcıdır. Günümüzde dans *guruları* genelde öğretim hizmetleri için belirlenmiş bir ücret alırlar, dolayısıyla *guru-dakshina* lüks maddelerin bir kaynağı haline gelmiştir. Öğretimin sonunda *guru-dakshina* için verilebilecek uygun armağanların yeni bir listesinde, televizyon seti, teyp kayıt cihazı, mobilet, ya da daha geleneksel olan giysi armağanları, belki kaşmir bir atkı ya da altın bir kolye de bulunabilir.

Ekalavya, *olağandışı öğrenci*

Guru öykülerini aydınlığa çıkarmaya çalışırken *Mahabharata*'daki çarpıcı bir *guru-dakshina* örneği veren merak uyandırıcı bir *guru*-öğrenci ilişkisi, sayısız insanın zihninde başta gelir. Kısa olması ve ağızdan aktarma geleneğini koruyabilmek bakımından, Odissi *guru*'m Ramani Ranjan Jena tarafından anlatılan öyküyü aktarıyorum:

"Drona, tüm *guru*'ların en büyüğüydü ve okçuluk sanatı anlamına gelen *dhanurbeda* ustasıydı. Pandavas ve Kauravas (birbirleriyle savaşa tutuşmuş başlıca iki ünlü destan ailesi) krallarının oğullarına öğretmenlik yapmıştı. Bir gün Ekalavya'nın gözü Drona'ya ilişmiş ve *guru*'sunun ruhu için aşk ve huşuyla dolmuştu. Bu güç Ekalavya'yı çok derinden etkilemişti, ama yoksul bir aileden geliyordu, dolayısıyla alçakgönüllüydü ve ok atmayı öğrenmeye hakkı yoktu. Ama öylesine esinlenmişti ki, *guru* Drona'nın bir imgesini yaratmış ve onun önünde ok atma uygulamaları yapmaya başlamıştı, *nipa* (imge) önünde dualar ediyor ve ona armağanlar sunuyordu.

Günlerden bir gün Drona ile öğrencileri ormana gitmişken, Drona'nın gözüne önceden havlamakta olan bir köpek ilişti, ama şimdi burnuna saplanmış bir ok taşıyordu –burnundan geçip çenesinden çıkmıştı– ve bu ok canavarı susturmuştu. Drona çok şaşırmıştı, zira böyle ok atma sanatını yalnızca kendisi bilirdi ve bundan kimin sorumlu olduğunu bilmek istedi. Ekalavya öne çıkarak kendisinin yaptığını, onu haberi olmadan kendisine *guru* olarak seçmiş olduğunu ve bu sanatı nasıl öğrendiğini itiraf etti. *Guru* Drona bunun üzerine, eğitim tamamlandığında öğretmene sunulan *guru-dakshina* karşılığını ister. Ekalavya'nın kendisinden daha büyük bir okçu olmasından korktuğu için, Drona öğrencinin sağ elinin baş parmağını ister. Ekalavya ustasının istediği şeyi ona seve seve verir... Ekalavya'nın annesi göz yaşlarına boğulur, ama ok atma sanatının egemen sınıfın bir ayrıcalığı olarak korunması gerekir. Hırslı öğrenci, zincirlerini kırmaya yeltenmiş ve yazgının yaşamında olanaklı kıldığı sınırların ötesine geçmiştir."

Bu öykü, *guru-shishya* ilişkisinin pek çok niteliğini çok güzel betimler –kendi içinde geleneklere aykırı bir durum olsa da– kendini adama, yoğun uygulama, boyun eğme ve öğrencinin isteminin *guru*'nun isteklerine mutlak teslimiyeti. Yukarıdaki öykü anlatısında atlanan önemli bir ayrıntı ise, Drona'nın, onun en sevgili öğrencisi olan Arjuna'ya, hiç kimsenin ondan daha büyük bir okçu olmasına izin vermeyeceği vaadinde bulunmuş olmasıdır. Bu ürkütücü isteğin bir açıklaması da, *guru*'nun seçtiği ve meşru öğrencisine vermiş olduğu bu sözü tutma arzusu olabilir. Ekalavya'nın, *guru*'sunun bu isteğini yerine getirmeyi seve seve kabul etmesi gerçeği, *guru*'nun kutsamasının bir beceri öğrenmekten çok daha değerli ve üstün sayıldığını göstermektedir. Kendini adamış ve yaşlı bir dans öğretmeni bana, bir *guru*'ya gösterilen saygı, itaat ve hizmetin, egonun aşama aşama çökerek gerçek benlik bütünüyle ortaya çıkıncaya kadar egoyu kırmak amacına yönelik olduğunu ifade etmişti. Bunun ışığında başlangıçtaki şaşırtıcı Ekalavya öyküsünü, tinsel anlamda en yüksek kişisel başarı olarak yorumlamak mümkündür. Ok atma sayesinde, yalnızca yaya değil, aynı zamanda kendisine de egemen olmayı öğrenmiştir.

Guru-shishya-parampara

Buraya kadar öğretmen-öğrenci ilişkisini daha çok hiyerarşik bakımdan, genç bir öğrencinin bilginin kaynağı olan daha yaşlı bir ustaya borçlu olduğu saygı anlamında ele aldık. Oysa *guru-shishya* ilişkisi yine de doğası bakımından açıkça ortakyaşam türü bir bağlantıdır. *Delhi'de* sınıflarını izlediğim, tanınmış bir Bharata Natyam *guru*'su olan Nana Kasar, iyi bir öğrencinin bir öğretmeni kışkırtarak konuşturabileceğini ve bir öğretmenin de öğrencisinden esinlenebileceğini ve kendisini onda gerçekleştirebileceğini tez elden (öğrencilerinin yanında) söylemişti.

Bu ortakyaşamsal ilişki, *guru* ile *shishya*'nın karşılıklı bağımlılığının ötesine geçmektedir. Odissi *guru*'m bir gün bana, *guru*'nun ya da guru tasarımının insanın kendi içinde var olduğu, *guru*'nun imgesini ve gücünü insanın kendi zihninde/yüreğinde tutarak koruduğu yolundaki inancından söz etmişti. İlişkinin erken aşamalarında öğretmen öğrencinin sanatsal varlığını doğurtmaktan ve ikinci baba rolü üstlenerek, öğrencinin hünerlerini beslemekten sorumludur. Bunun sonucu olarak, *guru* ve onun geleneği müridin içinde var olur ve onun tarafından özümsenir.

Geleneğin arka perdesi olarak ileri sürüldüğünde *parampara*, yani *guru* ile öğrenci arasındaki ilişki, sadece iki birey arasında bir alışveriş ve bir karşılaşma olmanın ötesine geçer. Bu ilişki, dansın sürekliliğini sağlayan canlı bağlantı olarak hizmet eder. Seçkin ve ünlü bir Bharata Natyam ustası olan Muthukumara Pillai (1874-1960) tarafından eğitilen üç tanınmış sanatçının aşağıdaki sözleri, saygın bir *guru*'nun sonraki nesiller üzerindeki çarpıcı etkisi hakkında bir bilgi verebilir:

"... Sade yaşamında o, gerçek öğretmenin *shasta*'sal tasarımını temsil ediyordu ve etkileri öğrencilerinin zihninde daima bir aydınlanma olarak kalacaktır."

(Mirinalini Sarabhai)

"... O, çok büyük bir repertuvar hazinesiydi... İçimizden bazıları için onun anısı taze kalacak ve öğrendiklerimizi başkalarına aktarabilmek için bir esinlenme kaynağı olarak hizmet edecektir."

(Rukmini Devi)

"Bana ve diğer öğrencilerine aktardıklarının ölümsüz olduğunu biliyorum."

(Ram Gopal)

Burada *guru*'yu, müridle bir olan ve ileride de aktarılmak için yönlendiren esin kaynağı olarak görüyoruz. Dans yaşamaya devam etmekte ve *guru*, kendisinden sonra gelenler sayesinde ölümsüzleşmektedir.

DAVRANIŞ YENİLEMESİ

DAVRANIŞ YENİLEMESİ

Richard Schechner

Burada Richard Schechner'in dünyanın çeşitli yerlerindeki eski köyleri yeniden kurma örneğindeki gibi, geleneksel tiyatro biçimlerinden törenlere ve tarihsel durumlara dek "davranış yenileme"lerini karşılaştırdığı aynı başlıklı denemenin bir özetini yayımlıyoruz. Dikkate değer olan bir nokta, Schechner'in davranış yenilemesi olarak adlandırdığı olguyu ("yenileme" hem onarma hem de yeniden kurma olarak anlaşılıyor) kesinlikle anlatım öncesine dayalı bir yasalar dizisine bağlamasıdır. Bunun en son hali* Between Theatre and Anthropology*'de (Tiyatro ve Antropoloji Arasında) çıkmıştır.

– University of Pennsylvania, 1984

Yenilenen davranış, tıpkı bir film yönetmeninin bir film şeridini ele aldığı gibi ele alınan canlı bir davranıştır. Bu davranış kesitleri yeniden düzenlenebilir ya da kurulabilir; varolmalarını sağlayan nedensel sistemlerden (toplumsal, psikolojik, teknolojik) bağımsızdır. Kendi yaşamları vardır. Davranışın özgün "gerçekliği" ya da "kaynağı", bu gerçeklik ya da kaynak görünüşte yüceltilip gözlenirken bile yitirilebilir, bilmezden gelinebilir, ya da ona karşı çıkılabilir. Davranış kesitinin nasıl yapıldığı, bulunduğu, ya da geliştirildiği bilinmez ya da gizli kalmış; özenle yapılmış; mit ve gelenek ile çarpıtılmış olabilir. Bir süreç olarak ortaya çıkan, yeni bir süreci oluşturacak prova sürecinde kullanılan gösterim ya da davranış kesitleri, kendi içlerinde birer süreç değil, birer şey, madde, ya da "malzeme"dir. Yenilenen davranış bazı oyunlar ve dinsel törenlerde olduğu gibi uzun soluklu, ya da bazı jestler, danslar ve mantralarda olduğu gibi kısa soluklu olabilir.

Şamanizm ve cin kovmadan esrikliğe, dinsel törenden estetik dans ve tiyatroya, kabile üyeliğine kabul töreninden sosyal dramlara, psikanalizden psikodram ve insanlar arası ilişkilerin çözümlenmesine kadar her türlü gösterimde, yenilenen davranış kullanılır. Aslında yenilenen davranış gösterimin temel özelliğidir. Bu sanatların, törenlerin ve şifacılığın uygulayıcıları, bazı davranışların –örgütlenmiş olaylar dizisi, kâğıda dökülmüş eylemler, bilinen metinler, notasyonu saptanmış hareketler– bunları uygulayanlardan bağımsız var olduğunu kabul eder. Davranış, davrananlardan ayrı olduğu için, saklanabilir, iletilebilir, yönlendirilebilir ya da dönüştürülebilir. Oyuncular bu davranış kesitleri ile bağlantı kurar, bunları bulur, anımsar, hatta yoktan var eder ve gerek içlerine girerek (rol oynayarak, transa geçerek) gerekse yan yana varolarak (Brecht'in *Yabancılaştırma Etkisi*) bu kesitlere göre yeniden hareket eder. Yenileme çalışması provalarda ve / ya da ustadan çırağa aktarmayla sürdürülür. Estetik ve törensel gösterimi birbirine bağlayacak en güvenli yol –bu işlemlerin ortamını oluşturan şart kipini araştırarak– eğitim, prova ve atelyeler sırasında neler olduğunu anlamaktır.



1. Bharata Natyam olarak bilinen Hint dans biçiminin temel duruşu.



2. Hintli dansçı Rukmini Devi, çağdaş Bharatanatyam'ın kurucusu.

Yenilenen davranış "orda bir yerde", "ben"den uzaktadır. "Önceden oluşmuş" olmasına karşın ayrıdır ve bundan dolayı "üzerinde çalışılabilir", değiştirilebilir. Yenilenen davranış geniş bir eylemler kapsamına sahiptir. Psikanalitik tepkilerde olduğu gibi bır başka zaman ya da psikolojik durumdaki "ben" olabilir; ya da Isa'nın Çilesi'nde ya da Rangda ve Barong arasındakı savaşımın Bali'de yeniden sahnelenmesinde olduğu gibi sosyokültürel gerçekliğin sıradışı alanında var olabilir; ya da dram ve dansta olduğu gibi estetik alışkı tarafından sınırları çizilebilir; ya da geleneksel bir törende, katılımcılardan birinden "beklenen" özel davranış türü olabilir. Örneğin Papua Yeni Gine'de ergenlik töreni sırasında Gahuku'lu bir oğlanın, sivri uçlu yapraklar burun deliklerinin içlerini doğrarken hiç gözyaşı dökmemesindeki yüreklilik ya da güvey ile iki yıl beraber yaşadığı halde, düğününde, "yüzü kızaran Amerikalı gelin"in utangaçlığındaki gibi.

Yenilenen davranış sembolik ve dönüşludür. Boş değildir, çok sesli olarak anlamlar yayını yapan, yüklü bir davranıştır. Bu zor anlaşılabilen deyimler bir tek ilkeyi anlatır. Bireyin kendisi bir başkasında / bir başkası gibi hareket edebilir. Sosyal ya da birey ötesi benlik, bir rol ya da roller toplamıdır. Sembolık ve dönüşlü davranış, toplumsal, dinsel, estetik, tıbbi ve eğitsel süreçlerin tiyatroda kristalleşmesidir. Gösterim hiçbir zaman ilk kez anlamına gelmez; ikinciden bilmem kaçıncı kez anlamındadır. Gösterim, "ikinci kez gerçekleşmiş davranıştır".

Ne resim, heykel ne de yazı gerçek davranışı davranıldığı gibi göstermez. Ancak sinemadan binlerce yıl önce törenler, yenilenmiş davranış kesitlerinden meydana geliyordu. Eylem ile durdurulmuşluk hali aynı olayda yan yana varoluyordu. Dinsel törenlerden büyük bir rahatlama çıkıyordu. Insanlar, atalar ve tanrılar geçmişten gelen ile şimdiki varoluş ile yeni bir şey olma sürecine birlikte katılıyordu. Bu davranış kesitleri pek çok kez yeniden oynandı. Gösterimin kuşaklar boyunca, az sayıda rastlantısal değişiklikle, "doğru olarak" aktarılması, bellek yöntemleriyle güvenceye alındı. Şimdi bile, ilk gece korkusu seyirci varlığından değil, hataların artık bağışlanmadığını bilmekten kaynaklanır.

Bu aktarma sürekliliği, yenilenen davranış seçenekler içerdiği için daha da şaşırtıcıdır. Ayın evreleri gibi, hayvanlar da kendilerini yineler. Oysa bir aktör herhangi bir eyleme hayır diyebilir. Bu seçim meselesi kolay değildir. Bazı etnolog ve beyin uzmanları hayvan ile insan davranışı arasında belirgin bir fark –hiçbir fark– olmadığını öne surer. Ancak en azından bir "seçim yanılsaması", insanın bir seçimi olduğu duygusu vardır. Bu da yeterlidir. Çağrılan şaman, transa giren transçı ve gösterim metnini kendine mal etmiş olan iyi eğitilmiş oyuncu bile vazgeçebilir ya da direnebilir. Ayrıca kolayca evet ya da vaktinden once hayır diyenlere kuşkuyla bakılır. Az seçenekli dinsel törenden çok seçenekli estetik tiyatroya dek bir sureklilik vardır. Estetik tiyatroda seçenekleri azaltmak ya da en azından doğaçlama kurallarını açıkça ortaya koymak, provaların gorevidir. Provaların asıl işlevi bir kayıt oluşturmaktır, bu kayıt "sözleşmeyle yapılan tören"dir, yani katılımcı olan herkesin önceden kabul ettiği saptanmış davranıştır.

Yenilenmiş davranış bir maske ya da bir kostüm gibi üstte taşınabilir. Biçimi dışarıdan görülebilir ve değiştirilebilir. Tiyatro yönetmenlerinin, psikopos kurullarının, usta oyuncuların ve büyük şamanların yaptığı da budur. Gösterim şablonunu değiştirirler. Şablon değişebilir, çünkü "doğal bir olay" değildir, kişisel ve ortaklaşa insan seçimlerinin bir örneğidir. Victor Turner gösterim şablonunun şart kipinde varolduğunu söyler, yani Stanislavski'nin "tılsımlı eğer"i gibidir. Yenilenmiş davranış sonradan edinilmiş olduğu için her zaman gözden geçirilebilir. Bu "sonradan edinilme", olumsuzluk ile şart kipini birleştirmektedir.

(...) Yenilemeler mutlaka sömürülme anlamına gelmez. Bazen öyle özenle düzenlenmiş olurlar ki, bir süre sonra yenilenmiş davranış iyi aşılanmış deri gibi geçmişine ve o anki kültürel bağlamına dönüşerek iyileşir. Bu durumlarda hızla bir "gelenek" kurulur ve bunun sahiciliğini yargılamak çok güçtür. Hindistan ve Bali'den örnekler sunalım.

Bharatanatyam

Hintli bilginler klasik Hint dansı Bharatanatyam'ın izini, sadece dans duruşlarını betimleyen antik tiyatro metni *Natyashastra*'ya (yaklaşık İ.Ö. 2. yüzyıl – İ.S. 2. yüzyıl) dek sürmekle kalmaz, ayrıca bu duruşları gösteren yüzyıllar öncesinin tapınak heykellerine dek bu izi sürer. Bu heykellerin en tanınmışları Madras'ın güneyinde Cidambaram'daki 14. yüzyıl tapınağı Nataraja'dakilerdir (dansçılar kralı Shiva). Çoğu yazılar, Natyashastra tapınak heykelleri ile bugünün dansı arasında sürekli bir geleneğin varlığını ileri sürer. Hindistan'ın önde gelen dans kuramcısı ve tarihçisi Kapila Vatsyayan'a göre:

"Belki de Bharatanatyam Hindistan'ın çağdaş klasik dans biçimleri arasında en eskisidir... Tapınağın 'devadasi' dansçısı olsun, ya da Tanjore'li Maratha krallarının saray dansçısı olsun, tekniği yıllarca kullanılan temel biçimlere sıkı sıkıya uyardı."[1]

Bharatanatyam'ın çağdaş biçimleri olan Manipuri ile Odissi geliştiğinde iki şey açıklık kazandı:

"İlkin, Natyasastra geleneğini geniş anlamda izledikleri ve başlangıcından beri benzer teknik ilkeleri uyguladıkları, ikinci olarak hareket stilizasyonunun 8. ve 9. yüzyıllarda başlamış olduğu... Bazı çağdaş biçemler bu geleneğin önde gelen özelliklerini ötekilerden daha katı bağlılıkla saklar. Bharatanatyam temel *adhamandali*'leri (duruşlar) en katı bağlılıkla kullanır."[2]

Vatsyayan'ın düşüncesi hemen hemen Hindistan'ın tüm dans bilginlerince paylaşılır. Ama gerçekte "klasik" Bharatanatyam'ın ne zaman yok olduğu, ya da hiç var olup olmadığı bile bilinmemektedir. Eski metinler ve yontular kesinlikle bir tür dansın var olduğunu gösterir, ama 20. yüzyılın ilk onyıllarında onu "koruma", "temizleme" ve "yeniden canlandırma" adımları atıldığında, bu dansın ismi dahil hiçbir şey bilinmemekteydi.

Belli bazı tapınaklara kalıtımsal olarak bağlı ailelerin kadınlarının dans ettiği *sadir nac* denilen bir tapınak dansı vardı. Milton Singer'e göre:

"Dansçı kızlar, öğretmenleri ve müzisyenler sadece tapınak şenlikleri ve törenlerinde değil ayrıca özel toplantılarda, özellikle düğünlerde ve saray eğlencelerinde temsil verirdi. Dansçı kızlar ve müzisyenlerden oluşan özel gruplar bazen sürekli olarak saraya bağlanırdı."[3]

Tapınaklara bağlı birçok kız fahişeydi. Dans üstadı Mohan Khokar'ın dediği gibi (...)

"Eski zamandan beri var olan *devadasi* geleneği, ya da tapınak dansçı kızları öyle kepazelik içine düşmüşlerdi ki, kutsal sayılan kızlar başka bir biçimde kutsal sayılmayı sürdürüyordu – fahişe olarak. Böylece yaptıkları dans –tanrısal sayılan Bharatanatyam– çok çabuk utanç içinde yitip gitti."[4]

Devadasi sistemini yasaklamak için Hintli ve İngiliz reformcular 1912'den başlayarak güçlü bir kampanya yürüttü. Fakat E. Krishna Iyer tarafından yönetilen karşıt bir hareket, "sanatı tutup, kötülüğü yok etmek" istiyordu. Madras basınında düşünceler sel gibi aktı. Özellikle 1932'de, İngiliz Hindistanı'nın ilk kadın Milletvekili Dr. Muthulakshmi Reddi'nin *devadasi* sistemine saldırılarda önderlik ettiği sıralarda Iyer ve "avukatlar, yazarlar, sanatçılar ve hatta *devadasi*'lerin kendileri karışıklığa katıldılar."



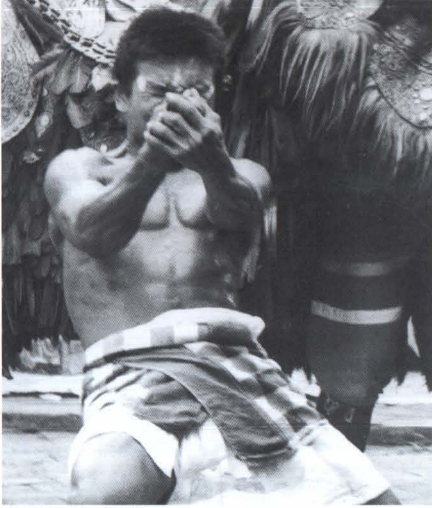
3. Mrinalini Sarabhai, Bharatanatyam dansçısı ve Ahmedabad'daki (Hindistan) Darpana Akademisi'nin yöneticisi.

"Kargaşanın sonucunda Krishna Iyer ve yoldaşları galip geldi. Dr. Reddi'nin savaşımının anıldığı adla *nautch* (*devadasi*) karşıtı hareket, terk edildi. Günün sloganı, *dasis* olmasa da, dans sonsuza kadar yaşamalı, idi."

Bir bakıma böyle de oldu. Madras Müzik Akademisi'nin Ocak 1933 Konferansında, Iyer ikinci kez (ilki 1931'deydi, fakat bu ilk gösteri az ilgi uyandırmıştı) *devadasi* dansını bir tapınak sanatı, fuhuşa eşlik eden ya da onun reklamını yapan bir dans olarak değil, seküler bir sanat olarak sundu.

"*Dasi*'ler sanatlarına karşı birden yükselen ilginin tüm avantajını kullandılar. Aralarında adlarını belirtebileceğimiz Balasaraswati, Swarnasaraswati, Gauri, Muthuratnambal, Bhanumathi, Varalkasmi ve Pattu'nun bulunduğu birçokları sahne ışıkları için seve seve Tanrı evini bırakıp kısa sürede halk kahramanları oldu."[6]

Bir bilgin ve eleştirmen olan V. Raghavan, tapınak fahişeliğini çağrıştırabilecek deyimlerin yerine "Bharatanatyam" sözcüğünü buldu. "Bharatanatyam" bu eski / yeni dansın temel öğelerini betimler. *Bha* = *Bhava* ya da duy-



4. Kris dansında kendinden geçme halinde Bali dansçısı.

gular, *ra* = *rasa* ya da estetik tat, *ta* = *tala* ya da ritimdir; *natyam* dans demektir.

1947'de Madras eyaletinin, en sonunda *devadasi* sistemini yasaklamasından çok önce dans, tapınakların dışına taşınmıştı. *Devadasi* soyundan gelmeyen kişiler, erkekler bile dans ediyordu. "Tanınmış eşsiz bir Brahmin ve Teosofi Topluluğu'nun Uluslararası Başkanının karısı, Rukmini Devi, Bharatanatyam sanatının ne kadar yüce olduğunu ve onu kötü etkilerden kurtarma gereğinin ivediliğini anlamıştı." Devi sadece dans etmekle kalmadı, o ve arkadaşları Bharatanatyam'ı kodladılar.

(...) Devi ve meslektaşları *sadir nac*'ı kullanmayı ama onun kötü şöhretinden kurtulmayı istiyorlardı. *Devadasi* dansını temizlediler. *Natyasastra* ile tapınak sanatına dayanan hareketleri kullanıma soktular ve standart öğretim yöntemleri geliştirdiler. Bharatanatyam'ın çok eski olduğunu ileri sürdüler. Ve doğal olarak, eski metinler ve sanata uyum sergilenebilirdi: Bharatanatyam'ın her adımı, canlı kalıtı olduğu sayılan kaynaklarla karşılaştırıldı. *Sadir nac* ile eski kaynaklar arasındaki farklılıklar yozlaşmaya atfediliyordu. Artık kalıtımın yasallaştırdığı bu yeni dans sadece *sadir nac'ı* içine almakla kalmadı, aynı zamanda en saygın ailelerin kızlarını çekti. Bugün, bir tür son cila veren okul olarak Bharatanatyam eğitimi gören çok insan vardır. Tüm Hindistan'da (amatörler de profesyoneller de) bu dansı yapar. Başlıca ihracat maddelerinden biri haline gelmiştir.

Bharatanatyam'ın eski metinler ve sanattaki kökleri yani "tarihi" ve "geleneği", gerçekte Raghavan, Devi ve diğerlerinin araştırmalarına dayalı bir davranış yenilemesi, bir yeniden kurma işlemidir. *Sadir nac*'ta başlı başına bir dans değil, eski klasik bir dansın solmuş, bozulmuş kalıntısını gördüler. O "eski klasik dans" zamanda geriye doğru bir yansımadır. Neye benzediğini elimizde Bharatanatyam olduğu için biliriz. Kısa sürede insanlar eski dansın Bharatanatyam'a yol gösterdiğine inandılar. Oysa gerçekte Baharatanatyam eski dansa yol gösteriyordu. Günümüz ve gelecek için yenilensin diye geçmişte bir dans yaratılmıştı.

Purulia Chhau

Bihar ve Orissa'ya bitişik Batı Bengal'in kıraç bölgelerindeki maskeli bir dans olan Purulia Chhau çeşitli sıçramalar, perendeler, çalımlar, ayağını yere vurmalar ile ikona benzeri duruşları bulunan atletik bir dans oyunudur. Öyküleri genellikle Hint destanlarından ve Purana'lardan alınmıştır ve hemen her zaman ikili kavga ve savaşları görüntüler. Dom kastı davulcuları, büyük davullar ve uzun dikdörtgen davullar çalarak dansçıları çılgın dönüşlü sıçramalara, haykırmalar ve karşılaşmalara sürükler. Matha yaylasındaki yıllık şenlikte yarışan köyler arasındaki çekişme şiddetli geçer. 1961'den bu yana kendini tamamiyle Chhau'ya adamış olan, Calcutta Üniversitesi folklor ve antropoloji profesörü Asutosh Bhattacharyya'ya göre Purulia bölgesinde birçok aborijin yerli kabile yaşar. Bunların, "dinsel töreleri ve toplumsal şenlikleri Hindu dininkilere pek benzemez. Ama Purulia'nın Mura halkının Chhau dansının çok ateşli katılımcıları olduğu da gerçektir. Eğitim ve sosyal ilerlemeden yoksun olan bu toplumun üyeleri, *Ramayana* ile *Mahabharata*'nın olaylarına ve klasik Hint yazınına dayalı bu sanatı büyük bir sadakatle, bazı durumlarda kuşaklar boyunca uygulamaktadır. Ne kadar yoksul olurlarsa olsunlar bazen, bütünüyle Mura halkından oluşan bir köy halkının Chhau dans partileri düzenlemek için güçlükle kazandıkları tüm varlarını yoklarını gözden çıkardıkları olur."[7]

Bu Bhattacharyya'yı düşündürmektedi:

"Bugün Chhau dansında izlenen sistem dans eden yerli halk tarafından geliştirilmiş olamaz. Gerçekten de bu, estetik bir duyarlığın bilincinde olan daha yüksek bir kültürün katkısıdır."[8]

Dom'lu davulcuların Chhau'yu yarattıklarını sanıyordu. Çünkü kast dışı bir topluluk olan Dom'lar bir zamanlar "yerel feodal önderlerin yiğit piyadelerinden oluşan oldukça sofistike bir topluluktu". 18. yüzyılda İngilizlerin bölgeye barış getirmesiyle işsiz kaldıklarında, Bhattacharyya'nın deyişiyle "geçmişteki savaşçı geleneklerinin kibri" yüzünden çiftçilik yapamamış ve bugünkü dokunulmaz konumlarına, deri işçiliğine, davulculuğa indirgenmişlerdi. Ama savaş dansları, Chhau olarak varlığını sürdürecekti. Bhattacharyya'nın anlattıklarından ortaya açıklayıcı önyargılar saçılmaktadır. Aborijin halkın hiçbir gelişmiş estetik duyarlığı yoktur; çiftçilik yapmayı onurlarına yediremedikleri için savaş danslarını bıraktıklarında yüksekkast dansçılar alçakkast davulculara dö-

nüştü. (Niçin kılıçlarını kullanıp toprak sahibi olmak için toprak çalmadılar?)

Matha'daki yıllık yarışma eski bir gelenek değildir. Bhattacharyya tarafından 1967'de başlatılmış bir şenliktir. 1980 ve 1981'de ara verilmiştir. Bhattacharyya şöyle anımsar:

"Nisan 1961'de Kalküta Üniversitesi'nden bir grup öğrenci ile birlikte Purulia bölgesinin içlerinde bir köyü ziyaret etmiştim ve Chhau dansının düzenli bir gösterimini ilk kez gözlemiştim... Burada sistemli bir dans olduğunu ve kesinlikle oturmuş bir yöntemin iyi korunmuş varlığını bulmuştum. Ama herhangi bir biçimde desteklenmediğinden çökmekteydi. Bu yeni dans biçimine dış dünyanın ilgisini çekmek istiyordum."[9]

Öyle de yaptı. Chhau dansçılarından seçme yıldızlar karması toplulukları 1972'de Avrupa, 1975'te Avustralya ve Kuzey Amerika, ayrıca İran turnelerine çıktı. Yeni Delhi'de de dans ettiler. Bunu Bhattacharyya sevinçle dile getiriyor:

"Bu dans biçimini Yeni Delhi Sangeet Natak Akademisi'nin (geleneksel gösterim sanatlarını teşvik ve koruma için kurulan resmi kurum) dikkatine sundum. Akademi hemen ilgilendi ve Yeni Delhi'de dans gösterimleri vermek üzere beni davet etti. Haziran 1969'da, kendi bölgelerinin ilk kez dışına çıkan 40 köy sanatçısından oluşan bir topluluk ile Yeni Delhi'yi ziyaret ettim. Burada çok seçkin Hintli ve yabancı davetliler önünde gösterimler düzenlendi..

Gösterimler Delhi'de televizyonda da yayınlandı. Sadece üç yıl sonra Londra BBC televizyonunda ve beş yıl sonra da Amerika'da, New York'ta, NBC kanalında gösterildi." (Michigan Üniversitesi'nde 1975'te kullanılan program, s. 3)

Bhattacharyya'nın dansları nasıl sahiplendiğine dikkat edin: "dans gösterimleri düzenlemeye beni davet etti". Bunu övünme değil, koşulların saptanması olarak kabul edin. Bir hami olmaksızın köylüler hiçbir yere varamazdı. Ve bu kişi günümüzde paradan başka şeylere gereksinim duyar; bilgiye ve yenilediği biçime kendini adama isteğine gereksinim duyar. Nakit akışını hükümet sağlar.

1961 ve sonrasındaki Chhau, Bhattacharyya'nın buldukları ve uydurduklarının karışımından oluşan bir yaratıdır. Bir folklor antropoloğu olarak geçmişe gömüldü ve daha sonra sadakatle yenilemeye giriştiği bir Chhau tarihi ile tekniği kurdu. Kendi yıllık şenliği ve Matha, bölgede yaygın olan Chaitra Parva kutlamaları ile yıllık Chhau şenlikleri olan Seraikella ve Mayurbanj (bu dansın yakın biçimleri) ile aynı tarihe rastlıyordu. Bir zamanlar giderlerini mihracelerin karşıladığı bu şenlikler şimdi daha dar olanaklarla hükümetçe desteklenmektedir. 1976'da Matha'ya gittim. Danslar orada iki gece boyunca sürdü. İki günlük uzaklıktaki yerleşimlerden bile gelen köylüler kamp kurdu. *Charpois*'ler (tahta ve sicimden yapılmış karyolalar) kurdular ve gecekondu bir tiyatro yaptılar. İki küsur metre kadar yükselen *charpois* üzerinde kadınlar ve çocuklar, kâh oturarak kâh uzanarak seyrediyor ve uyuyordu. Erkekler ve oğlanlar yerde ayakta duruyordu. Dansçıların kostüm ve maskelerini giydikleri yerden dar bir geçit dairesel dans alanına geçiş sağlıyordu. Topluluklar geçitten girer, durur, kendilerini tanıtır, sonra da dansın içine sıçrarlar. İri kayalardan arındırılmış, ancak yeni bellenmiş taze toprak ve kısa çimenler yüzünden pürtüklü olan bir zemin üstünde tüm danslar çıplak ayakla yapılıyordu. Bana uzak bir kasabadaki bir rodeo duygusu verdi. Topluluklar ardarda yarıştıkça meşaleler ve gaz lambaları gölge oyunları oynuyor, davullar uluyor, *shehanai*'ler (klarnet gibi) çığlıklar atıyordu. Topluluklar çoğunlukla beş ila dokuz dansçıdan oluşuyordu. Tavus kuşu tüyleri ile süslü kimi maskeler, dansçıların başının üzerinde bir metre kadar yükseliyordu. On başlı Ravana maskesinin boyu bir metre yirmi santimi geçer. Bu maskeleri taşırken dansçılar tam perendeler ve dönüşlü sıçrayışlar yapıyordu. Danslar büyük güç gerektiriyordu ve sıkıştırılmış kâğıttan maskelerin içi çok sıcak olduğu için, her dans on dakikadan az sürüyordu. Her köy iki dans ediyordu. Ödül olmamasına karşın rekabet yüksekti ve herkes kimin iyi ya da kötü dans ettiğini anlıyordu.

Kuşkuları engellemek için, gece dansını izleyen her öğleden sonra, Bhattacharyya gösterimlerin eleştirisini yapıyordu. Dans boyunca iki gaz lambasının aydınlattığı bir masada oturması kendisini gösterimin en iyi aydınlatılmış figürüne dönüştürürken, üniversiteden asistanları da yanında oturuyordu. Bütün gece izliyor ve yazıyordu. Ertesi gün tüm köyler birer birer önünden geçiyordu. Söylediklerini dinledim. Bir topluluğu Hindu klasiklerinde bulunmayan öykü öğeleri kullanmamaları konusunda uyardı. Bir başkasında ortak temel kostüm olan beyaz, kırmızı ve siyah halkalar ile süslü tozluk üstüne giyilen kısa etekli giysiyi giymemelerini kusur buldu. Bhattacharyya bu temel kostümü tek bir köyden seçmiş ve herkese giydirmişti. Bu konuyu sorduğumda, seçtiği kostümlerin en gerçek, en az Batılılaşmış olduklarını söyledi. Tek sözcükle, Bhattacharyya, Purulia Chhau'yu eğitimden, dans izlekleri, müzik, kostüm ve adımlara dek her açıdan yönlendiriyordu. Ocak 1983'te Calcutta yakınlarında bir şehirde Bhattacharyya'nın olmayan bir Chhau gösteriminde bulundum. Orada *Mahabharata* öykülerinin enerjik bir dansa uygulanışını gördüm. Köy dansçılarından oluşan aynı topluluk, Calcutta'daki bir konferans için bir araya gelen oyuncu ve eğitimcilere gösterimlerini sunarken Bhattacharyya'nın uygun görmeyeceği en az bir şarkı söyledi:

Hindistan'da kalmayacağız,
İngiltere'ye gideceğiz.
Burada olanı yemeyeceğiz
Ancak kurabiye ve ekmek yiyeceğiz.
Yırtık paçavralar üzerinde uyumayacağız
Şilteler ve yastıklarda uyuyacağız
Ve İngiltere'ye gittiğimizde
Bengalce konuşmamız gerekmeyecek
Hepimiz Hindi dili konuşacağız.









Köylüler İngiltere'deki "ulusal dil"in Hindistan'dakiyle aynı olduğunu yani Hindu dilinde olduğunu varsayıyorlardı. Soru: Böylesine çağdaşlık özlemi ile dolu bu köyün Chhau'su "klasik" olmadığı için suçlanmalı mıdır? Ya da *Mahabharata* ve İngiltere'nin uyumlu bir karışımı, dansın "doğal gelişimi" olarak mı kabul edilmelidir?

Bhattacharyya farklı köylerden bireyler seçiyor ve yıldızlar karması gezgin toplulukları oluşturuyordu. Provaları yönetiyor ve bu "yabancı topluluklar" ile turneye çıkıyordu. Turneden dönen dansçı ve müzisyenler köylerine ünleri artmış olarak geliyordu. Turneler, gerçekten de Chhau'yu derinden etkilemiştir. 1972'deki ilk turneden bu yana, üç yabancı topluluk oluşmuştur. On dokuz kişi Avrupa'ya, on altı kişi İran'a, on bir kişi de Avustralya ve Kuzey Amerika'ya gitmişti. Yabancılar dokuz saatlik dans boyunca oturamayacakları için Bhattacharyya, iki saat süren bir program oluşturdu. Ayrıca, çıplak göğsün erkek dansçılara yakışmadığını düşündüğünden, eski bir modele bağlı bir ceket tasarladı. Bu değişimlerin her biri Purulia'da bir ölçü oluşturdu. Yurt dışına çıkanların çoğu geri döndüklerinde kendi topluluklarını kurdu. Bu toplulukların her birine "yabancı topluluklar" denir ve kendilerini böyle tanıtırlar. Bu onlara güç, statü ve daha fazla ücret isteme olanağı sağlıyordu. Şimdi, törensel takvimde bulunmayan, gösterim amaçlı gösterimler aranıyor. Bir gösterim kırsal Bengal'de en popüler eğlence olan Jatra'dan çok daha ucuza, yaklaşık bin rupiye kiralanabilir. Bin rupi yine de iyi paradır.

Bütün bu değişimler bir şekilde Bhattacharyya'dan kaynaklanmıştır. O Büyük Chhau insanıdır ve saygınlığı ender olarak sorgulanır. O bir profesör, Kalküta'lı bir bilgindir. Chhau hakkında yazdığında, köy temelini ve eski kaynaklarını ön plana çıkarır. Chhau ile Bali dansları arasında olası bir bağlantı bile öne sürer (İ.Ö. 3. yüzyılda şimdiki Orissa olan Kalinga İmparatorluğu ve Bengal bir olasılıkla Güneydoğu Asya üstünden Bali'ye uzanan yerlerde ticaret yapmıştır.) Fakat o, kendisinin bu dansı yenilemedeki rolünden hemen hemen hiç söz etmez. Daha çok kendisinden onu "keşfeden" olarak söz eder.

Bali'de trans ve dans

Bazen geleneksel gösterimlerdeki değişiklikler bir topluluğun içindeki kimselerce yapılabilir. Margaret Mead ile Gregory Bateson'un *Trance and Dance in Bali*'si (Bali'de Trans ve Dans, 1938) Batılı olmayan gösterimleri en iyi tanıtan filmlerden biridir. Mead, ölümünden kısa bir süre önce bu filmin bir gösterilişinde, Pagutan trans kulübünün, filmi yapan ziyaretçi yabancılara, genç kızların transa girişlerini ve *krise*'leri göğüslerine saplayışlarını göstermek istediğine karar verdiğini söyledi. O zamanlar Bali'de kadınlar çoğunlukla göğüsleri açık dolaşırdı. Çıplak göğüsler Bali'de New York'ta olduğundan farklı bir anlam taşırdı. (New York'ta çıplak göğüslü dansçıların olduğu kulüplere "üstsüz" denmesi çift anlamlı ve ironiktir.) Sanırım yabancı film yapımcılarını hoş tutmayı ya da en azından gücendirmemeyi umarak Bali'li kadınlar film için göğüslerini kapattı ve genç kadınlar yaşlı dansçıların yerini aldı.

Mead ve Bateson'a söylemeden, trans kulübündeki erkekler transa girmenin uygun tekniklerini genç kadınlara öğretip *kris*'leri nasıl kullanacaklarını gösterdiler. Sonra da kulüp erkekleri gururla film yapımcılarına film için yapılan değişiklikleri açıkladılar. Filmin kendisi bu değişikliklerden hiç söz etmez. *Trans ve Dans* filminde, anlatıcının dediği gibi, yaşlı bir kadın önceden "transa girmeyeceğini" açıklamış, fakat yine de "beklenmedik bir şekilde" etki altına girmişti. Kamera onu izliyordu. Çıplak göğüslüydü, derin bir transa girmişti ve *kris* gücü tamamen kendi göğsüne çevrilmişti. Sonra, yaşlı bir rahip yavaşça onu transtan çıkarıp içine duman çekmesini sağlar, üzerine kutsal su serper ve onun için küçük bir tavuk kurban eder. Dramatik olay sona ermiştir, oturan yaşlı kadının elleri, dans hareketlerini yapmayı belli bir süre sürdürür.

Yaşlı kadının transa girişinin, yabancı gözler –ve yabancı lensler– için yapılan provaların, estetik inceliğine gölge düşürdüğünü düşündükleri için trans kulübü üyeleri kızmıştır. Sonuç olarak, Mead ve Bateson kamera ekibi bu yaşlı kadına ilgisini çokça vermişti. Anlaşılan o, gerçek bir transçıydı. Ama, Bali'lilerin açısından bakacak olursak Bali'lilerin hazırladığı genç kadınlar mı yoksa geleneksel şeyi tek başına yapan yaşlı kadın mı "sahici"ydi? Bali'de, yabancılar için var olanı değiştirme geleneği yok mu? Davranış yenilemesi, değişim tamamen geleneksel biçimleri etkilediği ve bu biçimler haline geldiği zaman gerçekleşir.

NOTLAR

1 Kapila Vatsyayan, *Indian, Classical Dance (Klasik Hint Dansı)*, Publications Division, Ministry of Education and Broadcasting, New Delhi 1974

2 Kapila Vatsyayan, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts (Yazında ve Sanatta Klasik Hint Dansı)*, Sangeet Natak Akademi, New Delhi 1968

3 Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes, (Büyük Bir Gelenek Modernleştiğinde)*, Pall Mall Press, London 1977.

4 Mohen Khokar, *The Greatest Step in Bharatanatyam (Bharatanatyam'da En Büyük Adım)*, Sunday Statesman, New Delhi, 16 January 1983.

5 *A.g.e.*

6 *A.g.e.*

7 *A.g.e.*

8 *A.g.e.*

9 *A.g.e.*

4.4. (sol sayfada) Purulia Chhau dançıları (Hindistan): (üstte) cinlerin dev kralı Ravana, karakteristik maskesi ve çok sayıdaki kollarıyla; bir kadın karakter.

DENGE





1-2. Bernard Picart'ın (1696) bir gravüründe "commedia" karakteri Frittellino ile Odissi dansçısı Sanjukta Panighari; kültürel farklılıklan dikkate almazsak Commedia dell'Arte maskesi ile Hintli dansçıda benzer güç çizgilerinin kesiştiğini, bunun gibi her ikisinde de aynı denge ilkesinin işlemekte olduğunu görürüz.



3. Etienne Decroux, tipik bir mim desequilibre (dengesizlik) durumunda.

Gündelik-dışı denge

"Başka başka çağ ve kültürlerden aktör ve dansçıların en ortak özelliği, gündelik dengeyi 'tehlikeli' ya da gündelikdışı denge uğruna terk etmeleridir. Gündelikdışı denge daha büyük fiziksel çaba ister. Beden gerilimlerini oyuncuyu anlatıma başlamadan önce bile canlı gösterecek biçimde genleştiren, işte bu fazladan çabadır.

Çeşitli Doğu geleneklerinin oyuncuları yeni bir dengenin elde edilmesini kodlamış, öğrencinin çalışma ve alıştırmayla öğrenmesi ve ustalaşması gereken temel duruşları saptamışlardır. Örneğin Hindistan'da (Resim 2) beden; baş, gövde ve kalçalardan geçen kavisli bir çizgiye göre bükülür. Temel duruşun adı *tribhangi*, yani 'üç kemer' dir. Tüm Budist tapınakların heykelleri arasında bulunur. Böylece Nepal'den Japonya'ya tüm kültürlere yayılmıştır. (Bkz. *Karşıtlık*)

Bu 17. yüzyıl Commedia dell'Arte aktöründe (Resim 1) görüldüğü gibi tehlikeli denge Batı tiyatrosunda da bulunur. Bu duruş *tribhangi*'ye çok benzer. Bu iki figürün siluetlerini izleyecek olursak görürüz ki her iki durumda da bacakların gündelik duruşunda bir biçim çarpıtılması ve ayağın taban desteğinde azalma vardır.

Her iki beden de kırılmış, sonra da benzer çizgide yeniden biçimlenmiş gibi görünür.

Aktör ve dansçı işlevlerinin artık birbirinden ayrıldığı yakın zamanların Batı tiyatrosu geleneğinde, bu denge değişimini, sadece pantomim ya da klasik dans gibi güçlü biçimde kodlanmış tekniklerde buluruz.

Lüks dengesi

Hem Doğu hem de Batı'daki kodlanmış gösterim biçimlerinin tümü nasıl olup da bu değişmezi, gündelik yürüme,

uzamla hareket etme ve bedeni hareketsiz tutma tekniklerinin çarpıtılmasını içerir? Gündelik beden tekniğinin bu çarpıtılışı, bu gündelik dışı teknik, özde dengenin yer değiştirmesinden kaynaklanır. Amacı, sürekli olarak dengesiz bir denge durumu yaratmaktır. Doğulu oyuncu "doğal" dengeyi dışlamak yoluyla uzamı, anlamsızca karmaşık, görünüşte gereksiz ve fazladan enerji isteyen bir "lüks" dengesiyle keser.

Bu "lüks" dengesinin stilizasyon ve estetik çağrışımlara yol açtığı söylenebilir. Bu olumlama, çoğunlukla sorgulanmaksızın ve nasıl olup da doğal oluş ile bedenin gündelik kullanımını ortadan kaldıran fiziksel duruşların seçildiğini araştırma çabası gösterilmeksizin kabul edilir.

Tam olarak ne olmaktadır?

Denge –insanın bedenini dik tutma ve uzam içinde bu duruşla hareket etme yeteneği– organizmamız içinde bir dizi adale ilişkisi ile gerilimlerin sonucudur.



4. Bir soytarıdaki karşıtlıklar dansı: 15. yüzyıldan bir Alman bronz yontusu (Victoria and Albert Müzesi, Londra).



5. Eugeni Vakhtangov (1883-1922), Shakespeare'in *On ikinci Gece*'sinde soytarı rolünde tehlikeli bir denge duruşunda.

6. Otuzlu yılların Avusturyalı dansçısı Grete Wiesenthal (1885-1970), *Tuna Valsleri*'nden bir sahnede, özellikle hassas bir denge duruşunda.



7-9. (solda) Shiva Natajara – Dans Tanrısı, Güney Hindistan'dan bronz heykel, I.S. 10. yüzyıl. (sol altta) Alman dansçı Gert Palucca, (sağ altta) Jacques Callot'dan Pantalone figürü (gravür, 1616). Büyük zaman ve mekân uzaklığıyla birbirinden ayrılan bu dansçıların duruşları, gösterim sanatında gündelik-dışı dengenin rolünün tartışılmaz kanıtıdır.





Hareketlerimiz karmaşıklaştıkça –alışık olunandan daha geniş adımlar attığımızda ya da başımızı alışık olduğumuzdan daha önde ya da arkada tuttuğumuzda– dengemizi giderek yitirme tehlikesiyle karşılaşırız. Bedeni düşmeden alıkoymak üzere birtakım gerilimler kurulur.

Avrupa'da bir pantomim geleneğinde bu *dengesizlik* durumundan bilinçli olarak yararlanılır. Anlatım aracı olarak değil ama belli organik süreçlerin ve beden yaşamının yoğunlaştırılması için kullanılır. Dengedeki herhangi bir değişim, oyuncunun maddesel varlığını da katarak vurgulayan bir dizi belirli organik gerilim yaratır. Ama bunu, hedeflenmiş bireysel anlatım öncesi bir aşamada yapar."

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology; First Hypothesis* [Tiyatro Antropolojisi: İlk Hipotez])

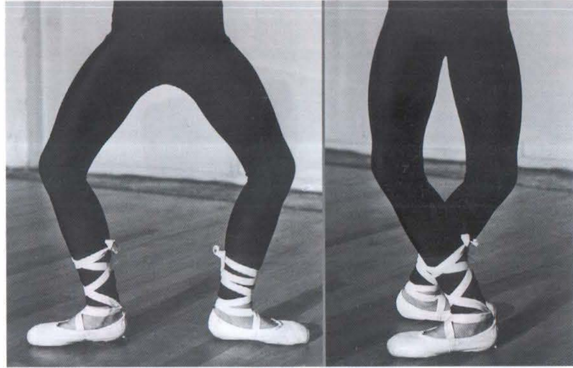
Gündelik-dışı teknik: Yeni bir duruş arayışı

Japon No tiyatrosunda oyuncu, topuklarını yerden hiç kaldırmadan yürür. Topuklarını kaydırarak ileri hareket eder. Bunu deneyecek olursak derhal ağırlık merkezimizin konum değiştirdiğini ve bu yüzden dengemizin de değiştiğini görürüz. No oyuncusu gibi yürümek istiyorsak, dizlerimiz hafif bükülü olmalı. Bu, omurgadan aşağı doğru ve dolayısıyla tüm bedende hafif bir baskı yaratır. Bu tam sıçramaya hazırlanırken aldığımız duruştur.

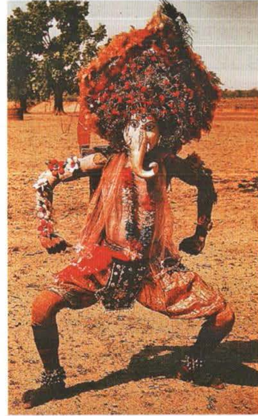
Yine Japonya'dan Kabuki tiyatrosunda iki farklı biçem vardır, *aragoto* ile *wagoto*. Abartılı bir biçem olan *aragoto*'da çaprazlar yasası denilen yasa geçerlidir. Aktörün başı hep keskin çaprazlama bir çizginin bir ucunda yer almalı, ayaklar çizginin öbür ucunu oluşturmalıdır (Resim 14).

Kabuki'de *Wagoto* biçemi "gerçekçi" biçemdir. Burada aktör, klasik Hint dansının *tribhangi*'sine benzer biçimde hareket eder.

Hint Odissi dansında dansçının bedeni, kalçalardan, omuzlardan ve baştan bir S harfi geçiyormuş gibi tutulur. *Tribhangi*'nin yılan çizgisi tüm









10-13. (en üstte) Klasik Avrupa balesinde yarım plié'deki hassas denge duruşu; (ortada sağda) Purulia Chhau dansçısı (Hindistan); (ortada solda) Odin Tiyatrosu oyuncusu Roberta Carreri ile (en altta) Pekin Operası oyuncusu, Pei Yan-Ling bacakların son kerteye dek açılmasıyla elde edilen tehlikeli bir denge duruşunda.



14. Kabuki oyuncusu Jchikava Ennouske, aragoto duruşunda.



15. Kerala'da Hindistan'da bulunan Kalamandalam okulundan Kathakali öğrencileri, çıraklığın başlangıcında ilk öğrenilen şey olan temel duruşta.

klasik Hint yontularında açıkça görülür. Kabuki'nin *wagoto* biçiminde aktör bedenini, omurgadan sürekli eylem isteminde bulunan, yana doğru, dalgalı bir biçimde hareket ettirir. Oyuncunun dengesi ve dolayısıyla beden ağırlığı ile tabanı, ayakları arasındaki ilişki sürekli değişir.

Bali tiyatrosunda dansçı oyuncu ayaklarının tabanı ile aşağı doğru bastırırken aynı anda parmak uçlarını kaldırır. Böylece yer ile temasını yarı yarıya indirmiş olur. Düşmemek için bacaklarını açıp dizlerini bükmesi gerekir. Hintli Kathakali oyuncusu ayaklarının yanlarıyla bastırır ama sonuç yine aynıdır. Bu yeni taban dengede temel bir değişikliğe yol açar. Aktör bacakları ayrık, dizleri bükülü durur (Resim 15).

Avrupa'daki tek kodlanmış tiyatro biçimi olan klasik balenin kuralları dansçıyı özellikle sakıncalı dengeyle hareket etmeye zorlar gibidir. Bu hem temel duruşlar için hem de *arabesk, atitüd* gibi bedenin tüm ağırlığının tek bacak, hatta tek ayağın parmak uçlarında destek bulduğu hareketler dizisi için geçerlidir. En önemli hareketlerden biri olan *plié*'de dizler bükülü olarak dans edilir ve bu, dönüş ya da sıçrama için en iyi başlangıç duruşudur (Resim 10). (Eugenio Barba, *a.g.y.*)

Dengeye ilişkin genellemeler

"İnsan bedeninin dengesi, kemikler, eklemler ve adalelerden oluşan karmaşık bir kaldıraçlar sisteminin işlevlerinden biridir. Bedenin *ağırlık merkezi* bu karmaşık kaldıraçlar sisteminin farklı duruş ve hareketleri sonucunda konum değiştirir. (...)

Adale duyusu, adalelerin kasılma ya da gevşeme durumunu ve belli bir ağırlığı tutmak için adalelerin göstermesi gereken çabayı algılayışımızdır. Aynı zamanda ayak tabanlarının bedenin geri kalanının onlar üzerine uyguladığı baskıdaki çeşitlilikleri algılayışındaki dokunma duyusudur. Bu adale duyusu çeşitli beden duruşlarındaki dengemizi koşullandırır, çünkü bedenin bir bölümünü düşmeden hangi sınırlar içinde hareket ettirebileceğimizi bize otomatik olarak gösterir. (...)

Statik. Mekanik bilgisi bize bedenin ağırlık merkezinin o bedenin tüm bölümlerinin denge noktası olduğunu ve ağırlık çizgisinin bu noktadan yere dikey indiğini öğretir.

Bir bedenin ağırlık merkezinin, ağırlık çizgisi *destek tabanı*'nın çevresi içinde yere ulaşması halinde doğru yerleştiğini de biliyoruz. Bu, *ayakta duran* bir insan bedeni için böyledir. Öte yandan iskelet o kadar çok hareketli öğeden oluştuğuna göre insan bedeni, tüm bu öğeler adalelerin çalışmasıyla ve bağlarla yerinde tutulmasa dengede duramazdı.

Bu anlattıklarımızdan şunu çıkarabiliriz: Bedeni rahat ve simetrik bir biçimde ayakta tutmak için adalelerden ancak hafif bir katkı gerekir, çünkü *işin çoğunu yapan bağlardır*.

İncelediğimiz özne normal ayakta duruştan *hazır ol* duruşuna geçecek olsa, omurganın açıcı kasları, *gluteus maksimus* ile dört başlı kaslar anında kasılır. Hatta bu duruştayken uzanma hareketleri ile eklemlerin bükülme eksenlerinin (birinci omur ile baş arasındaki eklem, omurga eklemleri, kalça, diz ve ayak bileği eklemleri) ağırlık çizgisi ile aynı dikey düzlemde bulunduğu görülür.

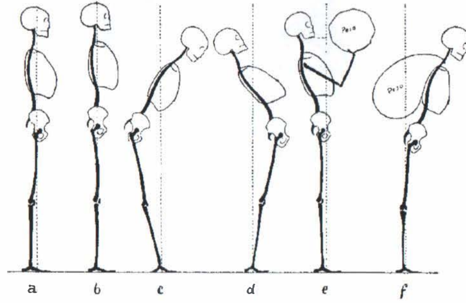
Bu eklemlerin yeni yerleşimlerinden ötürü beden, tedirgin bir denge duruşundadır. Çeşitli hareketli öğeler de adalelerin etkinliği sayesinde yerlerinde tutulur. (...)

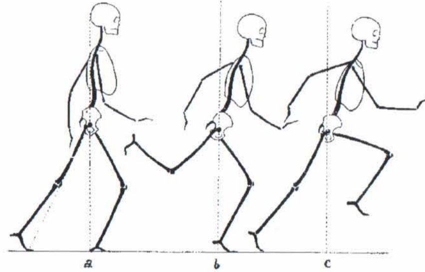
Bedenin iki ayağı üzerinde dururken aldığı tüm duruşlarda ağırlık merkezi bedenin ekseni ile aynı zamanda hareket edecektir. Bedeni dengede tutmak için gereken adale çabası da bedenin yer çekimi dikeyinden kayma derecesiyle doğrudan orantılı olacaktır."

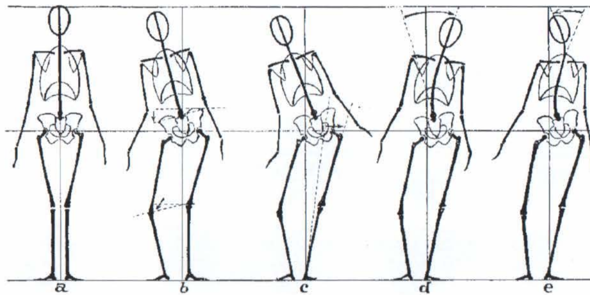
(Angelo Morelli, Giovanni Morelli: *Anatomia per gli artisti*, [Sanatçılar için anatomi])

Dengeyi araştırmamız, *eylem içindeki denge*'nin nasıl olup da *temel* bir *dram* yarattığını anlamamızı sağlar. Oyuncunun bedenindeki farklı gerilimler, seyirci tarafından kinestetik bakımdan temel güçler arasındaki bir çelişki olarak duyulur.

Ama asgari çaba sonucu olan bir dengeden karşıt güçleri görüntüleyen bir başkasına –ki bu da denge



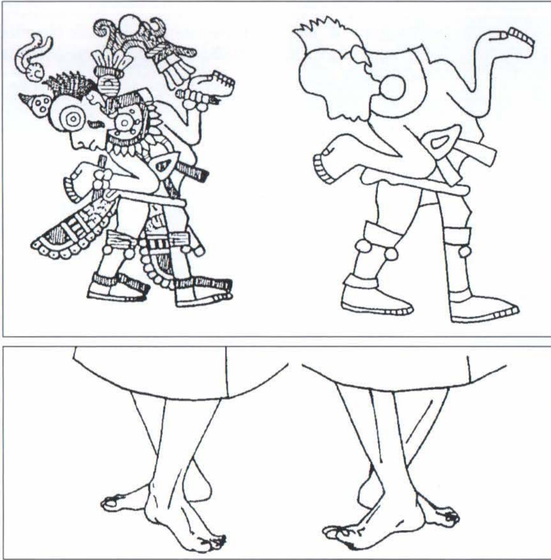




16. Giovanni ile Angelo Morelli'den Anatomia per Artisti'den, (Sanatçılar için Anatomi) çeşitli denge biçimlerini gösteren tablolar. (a): Yerçekimi çizgisine göre bedenin yer değiştirmesi, (b): Yürürken ve koşarken yerçekimi çizgisi, (c): Dik ve simetrik bir duruştan dik ve simetrik olmayan duruşa geçişi sağlamada kullanılan mekanizma (Hintli tribhangi çizgisi de bu son çizimdeki (d): Duruşunda fark edilebilir, (bkz Karşıtlık).



17. Buradaki Tai dansçılarının durağan pozlarında devingen denge açıkça belli oluyor. Gerilim (dolayısıyla devingenlik) kol ve bacakların yönünden ve bacakların son noktaya kadar ayrılmasından ortaya çıkan karşıtlıkça vurgulanıyor.



konusunda ustalaşmış bir oyuncu bedeninin imgesidir– geçebilmek için denge, dinamik olmalıdır. Etkin adaleler, duruşun korunmasında bağların yerini almalıdır.

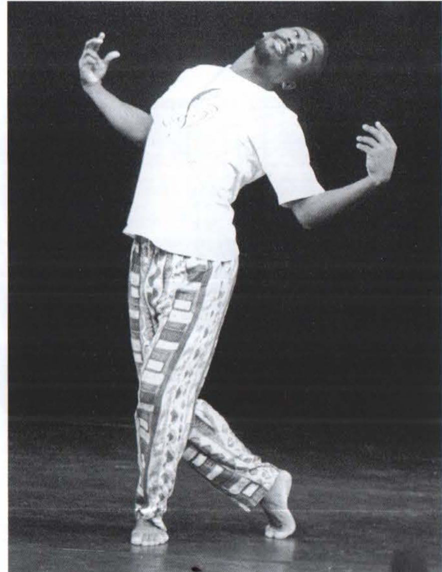
Eylem içinde denge

Oyuncunun beden gerilimleri üzerine kurulu dinamik dengesi, *eylem içinde denge*'dir. Sadece hareketsizlik olduğunda bile izleyicide hareket duyumu yaratır.

Sanatçılar bu niteliğe öncelikle önem verir. Bu niteliği noksan olan bir resim figürü, Leonardo da Vinci'ye göre iki kez ölüdür Önce ölüdür, çünkü yapıntıdır, sonra ölüdür çünkü zihin ya da bedenin hiçbir hareketini göstermez. Modern sanatçılar da bu nitelikle ilgili olduklarını göstermiştir. Matisse, 1951'de Chanbonnier ile bir söyleşide "Hareketsizlik, hareket duygusu karşısında bir engel değildir. İzleyenin bedenini de birlikte götürecek düzeyde değil, sadece zihnini götürecek düzeyde kurulmuş bir harekettir," demişti.

18-21. Maya dansçısı; Bonampak'ta (Güney Meksika, I.S. 9.yüzyıl) duvar resmi. Kostümsüz beden duruşu taslağından dengenin yer değiştirmesi, baş ile gövdenin esneyişinde açıkça görülebiliyor (Bkz. Resim 23, s. 321) Temel Bali dans duruşu da ayakların çapraz tutuluşunda bir denge değişimi içeriyor. (sol altta) Etrüsk dansçısı, Italya'daki Trichinium mezarından fresk (I.Ö. 430-470). (sağ altta) Auguso Omolu, Afro-Brezilya dansı *orixas*'ı gösteriyor. Umea ISTA, 1995.







Aktörler ve dansçılar da işlerinin kinestetik sonuçlarının, yani sahne üzeri davranışlarının dinamik biçimlerine tanık olan izleyicinin yaşadığı duyumların farkında olmalıdır.

Çelik ile pamuk

"Ustam, her oyuncu kendi güç merkezini bulmalıdır, derdi. Bu, merkezinde çelik bir top bulunan bir üçgen olarak düşünülmeli. Üçgenin tepesi anüs'te, öteki iki açısı ise göbek düzeyinde kalçanın iki köşesindedir. Oyuncu dengesini bu güç noktasında odaklamayı başarmalıdır. Bunu bulduğunda (ama bunu yapmak güçtür, benim bugün bile bazen bulamadığım oluyor) tüm hareketleri güçlü olur. Ama bu güç, gerilim ya da şiddetle eşanlamlı değildir. Ustam çelik topun kat kat pamukla kaplı olduğunu, bu yüz-

22. (solda) Hasas denge duruşunda Pekin Operası oyuncusu: duruş imparatorlar, generaller ve yargıçlar gibi yüksek rütbeli kişiler için kullanılan beyaz yüksek tabanlı tipik siyah çizmelerle daha da vurgu kazanıyor. Pekin Operası oyuncularının giydiği bu tür ayakkabılar, King hanedanında (1644-1911) kullanılan geleneksel ayakkabılardan esinlenir. Bunların arasında kadınların ayaklarını "Zambak ayaklar"a dönüştürmek üzere deforma etmede kullandıkları özel ayakkabılar ts'ai chi'ao da vardı.

23-25. (altta) Kabuki'de yüksek takunyalar boyu yükseltmede ve dengeyi farklılaştırmada kullanılır. Burada samurai Sukero tipik bir (dengesizlik) déséquilibre durumunda zarif kostümünü sergiliyor; (yüksek ökçeli ayakkabılar giymiş soytarılar dans ediyor (11. yüzyıl minyatürü, Limoj, Fransa)



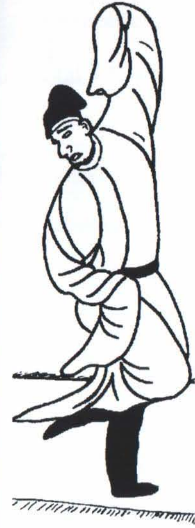










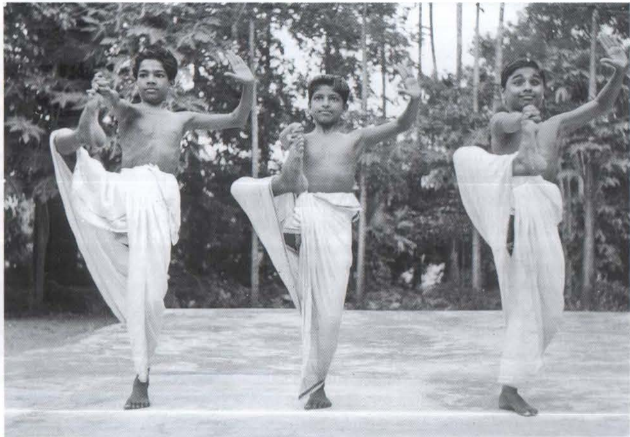


26-27. (solda) Kim Hong-do'nun bir resminde (18. yüzyıl) Koreli dansçı. Büyütülmiş detayda dansçının hassas dengesi ile Hintli tribhangi çizgisi kolaylıkla ayırtedilebiliyor (Bkz. Karşıtlık).

28. (ortada) Katsuko Azuma bir Buyo dans duruşunda. İki yelpazenin kimononun açılışı ile eşzamanlı olarak açılışı, her durumda dansçının denetiminde olan hassas dengenin güçlüğünü görsel olarak güçlendiriyor (dengeli bir "V" harfi gibi).

29. Sodyan dansçısı (Tang hanedanı, İS 618-970) Sodyana bugünün Özbekistan, Tacikistan bölgesine takabül eden ve başkenti Semerkant olan bölge, Doğu ile Batı arasında İpek Yolu üstünde önemli bir geçit köprüsüydü.





30-31. Hintli Kathakali oyuncusu bir hassas denge duruşunda. Kathakali öğrencisi bu duruşta eğitim çalışmasında. (altta) Genç öğrenciler (yetişkin oyuncudan farklı olarak) duruşu ayak baş parmaklarını tutarak sağlıyor.

den derin merkezinde sert bir şeyi gizleyen yumuşak bir şeye benzediğini söylerdi. Oyuncunun hareketleri yavaş ve yumuşak olabilir. Bir meyvenin çekirdeğini sakladığı gibi gücünü saklayabilir." (Katsuko Azuma)

Oyuncu neden lüks dengeye ulaşmak ister? Oyuncunun denge değiştirmesi izleyici için ne anlam taşır?

"Dansta ve oyunculukta sanatçı, gereci ve yapıtı, tek bir fiziksel şeyde, insan bedeninde kaynaşır. Bunun garip bir sonucu olarak gösterim, temelde bir ortamda yaratılırken, izleyiciye bir başkasındaymış gibi görünür. Seyirci tam anlamıyla görsel bir sanat yapıtı algılar. Dansçı kimi zaman bir ayna kullanır; zaman zaman da kendi gösteriminin az çok bulanık bir görsel imgesine sahiptir ve elbette bir topluluğun üyesi olarak ya da bir koreograf olarak başka dansçıların işlerini görür. Ama kendi bedeni söz konusu olduğunda adale, tendon ve eklemlerindeki kinestetik duyumlar ortamında yaratır. Bu gerçeğin ayırdına varmak önemlidir, çünkü bazı estetik bilimciler ancak görme ve işitme gibi daha yüksek duyumların sanatsal ortam oluşturabildiğini ileri sürer.

Kinestetik biçimler tümüyle hareket ilkesine yöneliktir. Michotte, 'hareket, bedenin olgusal varoluşu açısından çok önemli gözükmektedir, duruş ise olasılıkla hareketin son aşaması olarak yaşanır' gözleminde bulunur. Merleau Ponty 'bedenim bana duruş gibi gözüküyor,' der ve görsel olarak algılanan nesnelere karşıt biçimde, bedenin bir duruş uzamsallığı olmayıp, ancak bir konum uzamsallığı olduğuna dikkat çeke . 'Masanın önünde durup iki elimle masaya yaslandığımda tüm baskı ellerimdedir, bedenim ise bir kuyruklu yıldızın kuyruğu gibi onların ardından gelir. Omuzlarımın ya da kalçalarımın yerinden habersiz olduğumdan değil, ama onlar yalnızca ellerimin yerinden anlaşıldığından, tüm duruşum sanki masanın üzerine yaslanan ellerimden' okunabilir.

Dansçı yapıtını gerilim ve gevşeme duygularından, dikeyin gururlu sağlamlığını fırlama ve düşmenin tehlikeli serüvenlerinden ayıran denge duyumundan kurar. Kinestetik yaşantının dinamik doğası, dansçının adale duyumlarından yarattığı ile seyirci tarafından görülen beden imgesinin birbirine şaşırtıcı biçimde tekabül edişinin anahtarıdır. Bu dinamik nitelik, iki farklı ortamı bir araya getiren ortak öğedir. Dansçı kolunu kaldırdığında öncelikle kaldırmanın gerilimini yaşar. Benzer bir gerilim seyirciye dansçının kolu imgesi üzerinden görsel olarak iletilir.

Sonuçta dansçının ve aktörün gösterimi açısından görsel hareket ilkelerinin salt yer değiştirmeden net bir biçimde ayrılması, büyük önem taşır. Daha önce de belirttiğim gibi hareket, sadece yer değiştirme izlenimi veriyorsa ölü görünür. Elbette fiziksel olarak tüm hareket bir çeşit güçten kaynaklanır. Ama sanatsal gösterim için asıl olan, izleyiciye görsel olarak ulaşan devinim kaynağıdır, çünkü anlatım ve anlamdan tek sorumlu olan, işte bu devinim kaynağıdır." (Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception [Sanat ve Görsel Algılama]*)

Denge ve hayal gücü

"Davranışın fizyolojik temellerini araştırmak üzere 'kassal duruş etkinliği (kişinin ayakta duruşunu dengesini koruyarak sürdürmesini sağlayan temel dengenin düzenleyici sistemi) ile el kol hareketleri ve pantomime yol açan hareket etkinliği' arasındaki ilişkileri inceleyen deneyler yapılmıştır. Bu deneylerde çeşitli özneler kullanılmıştır. Aşağıdaki metin aktör ve atletlerle yapılan deneylere ilişkindir.

Fizyolojik bakış açısından denge sistemi, bazı duyusal hareket uçlarından oluşur. Aralarında dış algılama öğeleri (görsel, işitsel, dokunsal) ile kendini algılayan öğeler (kaslara, tendonlara, eklemlere ve dengeye ilişkin) vardır. Bu sistemlerin doğru çalışması sayesinde insan ağırlık merkezinin destek çokgeni içinde yansımasını koruyabilir.

İnsanın ayakta ya da yatarken hiçbir zaman hareketsiz durmadığını biliyoruz. Belli karmaşık ritmlere göre hep kıpırdar. Bu ritmler kassal duruş etkinliğinin düzenini güvenceye alan çeşitli duyusal hareket refleks sistemlerince kurulur. Beden ekseninin kıpırtılarının boyutu ve sıklığı *stato-kinesimetre* denilen bir aygıtla ölçülebilir (Resim 39)

Aygıt, belirlenmiş bir süre içinde bedenin duruşu hakkında belli bilgiler aktarır:

– bedenin ağırlık merkezinin destek çokgeni merkezine göre yansıma noktasının yerini gösterir;

– yer değiştirmenin büyüklüğünü ve sıklığını değerlendirir;

– olguyu zaman ve uzam içinde ölçer.

Özne platform üzerinde dururken aygıtın osiloskopunda elde ettiğimiz bilgiler, elektronik değerlendirmeden geçtikten sonra iki biçimde okunur:

– vektöryal biçimde, üst, alt ve yana doğru yer değiştirmeler kaydedilir. Bu, *stato-kinesogram*'dır (Resim 40).

– çizgisel biçimde, üst ve alt yer değiştirmeler yana doğru olanlardan ayırt edilerek zaman içinde kayıt edilir. Bu *stabilo-gram*'dır (Resim 38).

İlk durumda "leke"nin tuttuğu yüzey alan ölçülür (mm. olarak); ikinci durumda "leke"nin yarattığı çizginin uzunluğu ölçülür (cm. olarak). Osiloskop ekranı üzerindeki dört ortak merkezli daire platforma uygulanan farklı baskı eşiklerine tekabül eder. 1, 2 ya da 3 cm çapındaki yer değiştirmeler için 5, 10 ya da 15 kg., öznenin "sajital" düzlemdeki açılı yer değiştirmeleri için 1, 2 ya da 3 dereceler. Dört ana dairede belirlenmiş eşikleri aşan tüm spot kıpırdamaları kayda geçirilir.

İlk deney dizisinde iyi fiziksel kondisyonda bulunan iki özne grubunun duruşsal davranışlarını inceledik:

– fiziksel kondisyonu gerçekliğe uyarlanmış jest anlatımına bağlı olan bir atlet grubu;

– fiziksel kondisyonu taklit edilmiş, "hayal" edilmiş jest anlatımına bağlı olan bir oyuncu grubu.



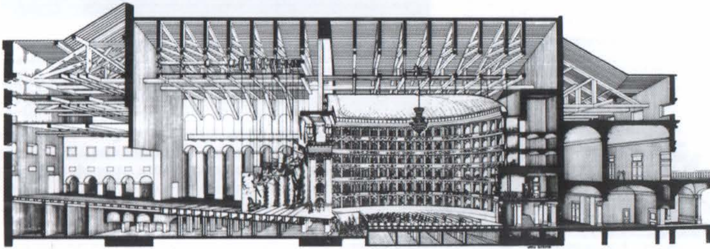








32-36. Dans, dengeninsürekli olarak değişiminden ortaya çıkar. Diz çökerek yapılan dansların görünürdeki aykırılığı şu örneklerdeki gibi, buradan kaynaklanır: Legong dansını yapan Balili dansçılar (üstte); Çinli tanrıçanın bir şalla dansı (sol ortada Dunhuang'dan bir duvar resmi, Tang Hanedanı, I.Ö. 618-906); ilk dönem yapıtlarından birinde Susanne Linke (sağ ortada); Bedhaya Semang, Java sarayında 16. yüzyıldan bir kadınlar dansı. Fotoğraf, 19. yüzyıl sonlarında Jogjakarta'da Kraliyet sarayında çekilmiştir (altta).



37-38. (üstte) Louis Jouvet (1887-1951), solda Molière'in *Kadınlar Mektebi*'nde (Paris 1936). Bu sahnedeki *déséquilibre* (dengesizlik) Jouvet'nin uşağı tekmelemek isteyip ötekinin kaçıp kurtulmasından kaynaklanıyor. İtalyan tarzı prosenium kavisli tiyatroda sahne tabanının dik eğimli olduğunu unutmamak gerekir. Bu eğim sahne tasarımında perspektife kolaylık sağlarken oyuncuları, dengelerini korumak için bacaklarını açmaya zorluyordu. Avrupa tiyatrosunda eğimli sahne kullanımı 19. yüzyılın sonuna dek terk edilmedi; (altta) İtalyan mimar Guiseppe Piermarini (1734-1808) tarafından tasarlanmış, 1778'de tamamlanmış olan Milano'daki Teatro della Scala'nın dikey kesiti. Sahnenin dik eğimine dikkat edin.

Deney, (1, 2 ya da 3 kg) ağırlıkların taşınmasından önce ve taşınması sırasındaki ve aynı hareketlerin taklit edilmesi sırasındaki sonuçların karşılaştırılmasından oluşuyordu. Sonuçlar (Resim 39) şunu gösterdi:

a) Atlet grubunda bedenin ağırlık merkezindeki yer değiştirme çeşitliliği, gerçek ağırlık taşındığında ağırlığa orantılı olarak ortaya çıkıyor, oysa aynı hareketin taklidi hiçbir yer değiştirmeye yol açmıyor.

b) Düşsel bir düşünceyi beden ve hareketle gerçeğe dönüştürmeye alışık olan oyuncu grubunda iki duruma farklı tepkiler oluştu. Ağırlığı taşımak, yer değiştirme bölgelerini uygulamada değiştirmezken taklitli eylem, yer değiştirmeyi ağırlığa orantılı olarak büyüttü.

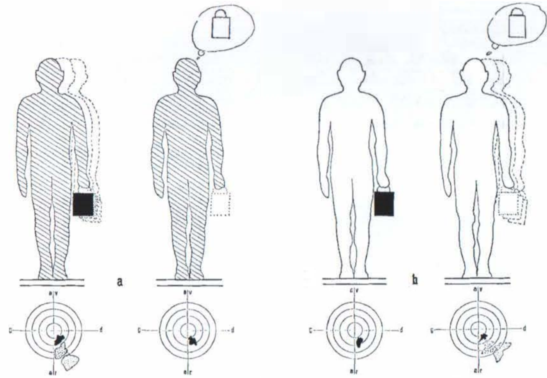
Fiziksel kondisyonu gerçekliğe uyarlanmış hareket anlatımı tarafından belirlenen özneler (atletler), bir hareket etkinliğini geliştirmek için temelde gerçek ve elle tutulur uyarımlara dayanan bilgiyi kullandı. Fiziksel kondisyonları daha karmaşık, ezberlenmiş hareket anlatımınca belirlenen ve bunları gerçek fiziksel destek olmaksızın yineleyebilen oyuncular, bedenin eylemini özde hayali olan bir temel üzerinde hazırlayabildi."

(Ranka Bjelac–Babic, *Utilizazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale* [Atletik ve Tiyatral Anlatımda Bilimsel Bir Yöntem Kullanımı])

Brecht'in bilinmeyen dansı

Brecht'in bir yönetmen olarak tiyatro üzerinde gerçekleştirmiş olduğu kuramlarının ötesindeki etkisi, aktörlerindeki "yaşam"ı dışarı çıkarma yeteneğinden kaynaklanır. Bu, onun yapımlarını görenlerin tanık oldukları ve yönetmiş olduğu yapımlara adanmış *Modellbücher*'de (Örnek Reji Defterleri) belgelenen bir durumdur.

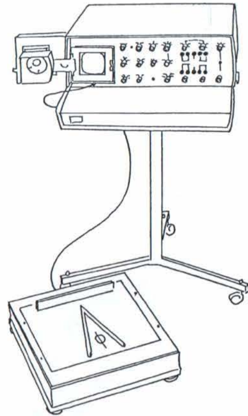
Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde asistanlığını yapan Hans Joachim Bunge'nin tuttuğu günlük, Brecht'in sahne varlığının düzenlenmesi, yani anlatım öncesi düzeyde çalışırken yol gösterici olarak yararlandığı yönelim çarpıtması ve ayrıntı kesinliği gibi uygulamaları üzerine eşsiz bir kayıttır. Provaların çoğunda sonuçla hiç ilgilenmez görünür. Önceden bilinen ya da kararlaştı-



38. Denge ve imgelem üzerine bir deney sonuçlarının görüntülenmesi: (a) atletler denge değişimini yalnızca ağırlık gerçekten taşındığında gösteriyor; (b) aktörler jest ve eylemleri hayallerinde canlandırmaya alışık olduklarından eylemin taklit uygulanışı sırasında da denge değişimi gösteriyor.



42. Charles Dullin (1885-1949) Mo-liere'in *Cimri*'sinde Arpagon rolünde gündelik-dışı bir duruşta.



40. Kinetometre: beden aksındaki kıpırtıların boyut ve sıklığını ölçen aygıt.

41. Kinetogram: Kinetometre'nin ölçtüğü denge değişimlerinin vektör grafiği.











43-44. (üstte) Fransız pantomimci Etienne Decroux ile bir 17. yüzyıl gravüründen İtalyan Commedia dell'Arte maskesi aynı hassas denge duruşunda.

45-46. (altta) Hintli Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi ile dans eden bir pigme şamanı (çizim, Fransız antropolog LeRoy'a ait, 1897): her iki oyuncu benzer hassas denge duruşunu benimsemiş.

rılmış herhangi bir konuya göndermede bulunmaktan kaçınır. Bu içgüdüsel süreç –"düşünceler, sıçramalarla bağlantı kurar," derdi, "ilişkilere doğru sıçrayan düşünceler"– oyuncularının çoğunun aklını karıştırırdı ama ezber ve ideolojik çıkış noktalarını yok eder, karakter ve durumlardan beklenmedik bağlantıların doğmasına yol açardı.

Bu sürece iyi bir örnek, Helene Weigel'in oyunun açılışından on gün önce, valinin karısı için sahne davranışı inşa etmesidir. Bunge'nin Weigel'in karakteri üzerine yorumları özellikle ilginçtir. Karakterin, Weigel çalışmaya başladığında ortada olmayan ama karakteri kurmada kullandığı süreç sonucunda ortaya çıkan sosyoestetik bir değer kazandığını belirtir.

C. Meldolesi ile L. Olivi'nin *Brecht Regista* (Yönetmen Brecht) başlığıyla yayımladıkları ve Brecht'in hem özel yaşamında hem de meslek yaşamında oyuncularıyla ilişkisini anlamak (bugüne dek az incelenmiş bir alan) açısından vazgeçilmez olan kitapta yer alan Bunge'nin günlüğünden bazı bölümler sunuyoruz:

"27.11.1953. Provaların 7. günü

Brecht yönetirken, oyunu kendinin yazdığını unutuyor. İnsan çoğu kez sanki o, oyunu ilk kez görüyormuş izlenimi ediniyor. Bazen şaşırmış gibi görünüyor ve en apaçık bir şeyi birisinin kendisine anlatmasını istiyor. Azdak'ı oynayan oyuncuya 'Ama gerçekte neye benziyor?' diye soruyor. Busch, gülerek yanıtlıyor: 'Kesinlikle bilmiyorum. Yazar ben değilim.' Brecht, 'Yazar mı, yok canım her zaman yazarın yazdıkları izlenmez,' diyor.

Provaların 8. günü

İki avukat, savunma konuşmalarını yapıyor. Brecht'in aklına bir fikir geliyor. 'Bir dans gibi, bale gibi görünmeli. Onlara bunun için beş yüz kuruş ödeniyor,' diyor. Sonra sahneye fırlıyor ve bütün sahneyi onlar için dans ederek metnin bir bölümünü ezberden okuyor. Koltuğuna döndüğünde aktörlere nasıl hareket etmelerini gösterirken dans etmeyi sürdürüyor.

Provaların 16. günü

Valiyi götürüyorlar. Figüranların oynadığı iki dansçı kafileye eşlik ediyor. Brecht, dansçılardan birini deneyimli bir oyuncuya oynatarak figüranlara bunun nasıl yapılacağını gösteriyor. Ama yine de dansçı gibi oynamayı başaramıyorlar, oyunları renksiz kalıyor. Brecht birden şaşırarak 'Bir aktörle figüran arasındaki fark bu işte,' diyor. 'Oyuncu en ufak eylemi bile güzelleştiriyor, onun ne kadar önemli olduğunu anlıyor. Figüran başlamayı bile başaramıyor.'

Provaların 22. günü

Brecht genellikle oyuncularını büyük ölçüde özgür bırakıyor ve önerilerine açık oluyor. Bu noktaya kadar çalışılmış olan, provaların iskeleti. Ama henüz hiçbir şey saptanmış değil. Provaları oluşturan başlıca öğeler, bir yanda şiirsellikle eylem içinde yaratılan karakterler, öte yanda sürekli yinelemeyle otomatikleşen hareketler. Bu aşamada her şey geliştirilip öyle saptanıyor. Ama hâlâ pek çok ufak değişiklik yapılıyor. Öyle ki Brecht'le çalışırken insan hiçbir şeyin kesin sonuçlanmadığı izlenimi ediniyor.

Provaların 41. günü

Brecht, 'Korkarım fazlasıyla erken hazırlanmış olacağız,' diyor. Bununla, bazı sahnelerin ve ayrıntıların fazla çabuk kesinleştiğini, aktörlerin kapanıp katılaştıklarını kastediyor. Brecht bunu engellemek için akla gelebilecek her şeyi yapıyor. Bir sahne genel çizgileri belirginleşene dek prova ediliyor. Sonra o sahnenin çalışılmasına ara veriliyor başka bir sahne prova ediliyor. Oyuncular hareketlerini ve karakterlerini kurabilmek için provalarda daha fazla sureklilik olsun istiyor. Brecht bu isteğe boyun eğmiyor. Sadece güzelliklerinden ötürü orada olan belli sahnelerdeki o anları ve hareketleri feda etmeye kendini ikna etme gereksinimi duyduğu zaman, sadece o zaman sahneleri ardarda prova ediyor.

Provaların 94. günü

Brecht köprü sahnesini yaklaşık iki saat hiç durmaksızın prova ediyor. Tekrar tekrar baştan alıyor. Oyuncuların replikleri yer değiştiriyor, kesiliyor, yeniden kullanılıyor, kısaltılıyor ve sonunda baştaki yerlerine yerleştiriliyor. Jestler de aynı biçimde değiştiriliyor, yeni jestler deneniyor, saptanıyor ve yeniden değiştiriliyor. Her şeyi yapmanın çeşitli yolları var. Brecht, her zamanki gibi karmaşa yaratıyor. Her zaman yeni olasılıkları tartışıyor. Sonunda hiç kimse ne olduğunu bilmiyor. Hatta Brecht'in kendisi bile bilmiyor. Derken provaya ara veriyor. 'Bundan sonra ne yapacağımızı bilemediğimize göre bir ara verelim,' diyor. Bunu çoğunlukla sahnede yaptıklarını ilerletmenin yolunu bulamadığı anlarda yapıyor. Bu karmaşadan büyük olasılıkla yeni bir şey çıkıyor.

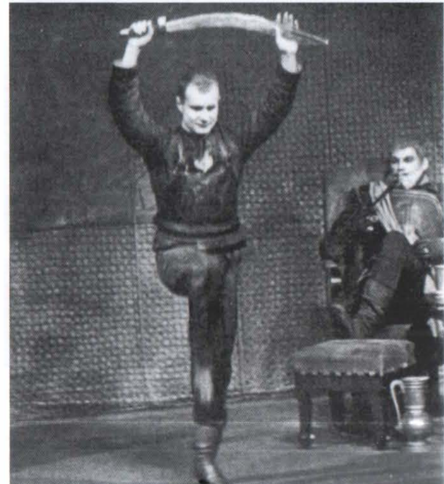
Provaların 112. günü

Valinin karısını oynayan oyuncu ansızın hastalandı.

Açılış için zamanında iyileşeceği ve rolü alıp kalan on gün içinde hazırlanabileceği kesin değil. Helene Weigel rolü üstlenmeyi kabul ediyor. Provalara başlıyor, ama daha çok rolün çevresinde dolanıyor. Brecht ondan Kathe Reichel'in







47-49. Aktörü bir fiziksel eylemler ustası olarak tanımlayan Stanislavski, Brecht tarafından yönetilen şu üç aktörün gerçek eylem ve karşıt eylemler çizgisini onaylardı: Oyuncular (üstte) Chur Şehir Tiyatrosu'nda Antigone'de Creon rolünde Hans Gaugler (1948), (ortada) Berliner Ensemble'da Bay Puntila ile Uşağı Matti'de Puntila rolünde Leonard Steckel (1949) ile (altta) Berliner Ensemble'da â'da Eilif rolünde Ekkehard Schall (1952).



50. Brecht'in kendi oyunu *Kafkas Tebeşir Dairesi*'ni sahneleyişinde Helene Weigel valinin karısı rolünde (Berliner Ensemble, 1954). Görünürdeki hareketsizlik bir gerilim çekirdeği içeriyor. Bu, yalnızca bedenin yönlerinin (bacaklar, gövde, yüz ve gözler) bölünüşünden kaynaklanmayıp kavisli omurganın tuttuğu (rahatsız) oturuşun neden olduğu hassas dengenin sonucudur.

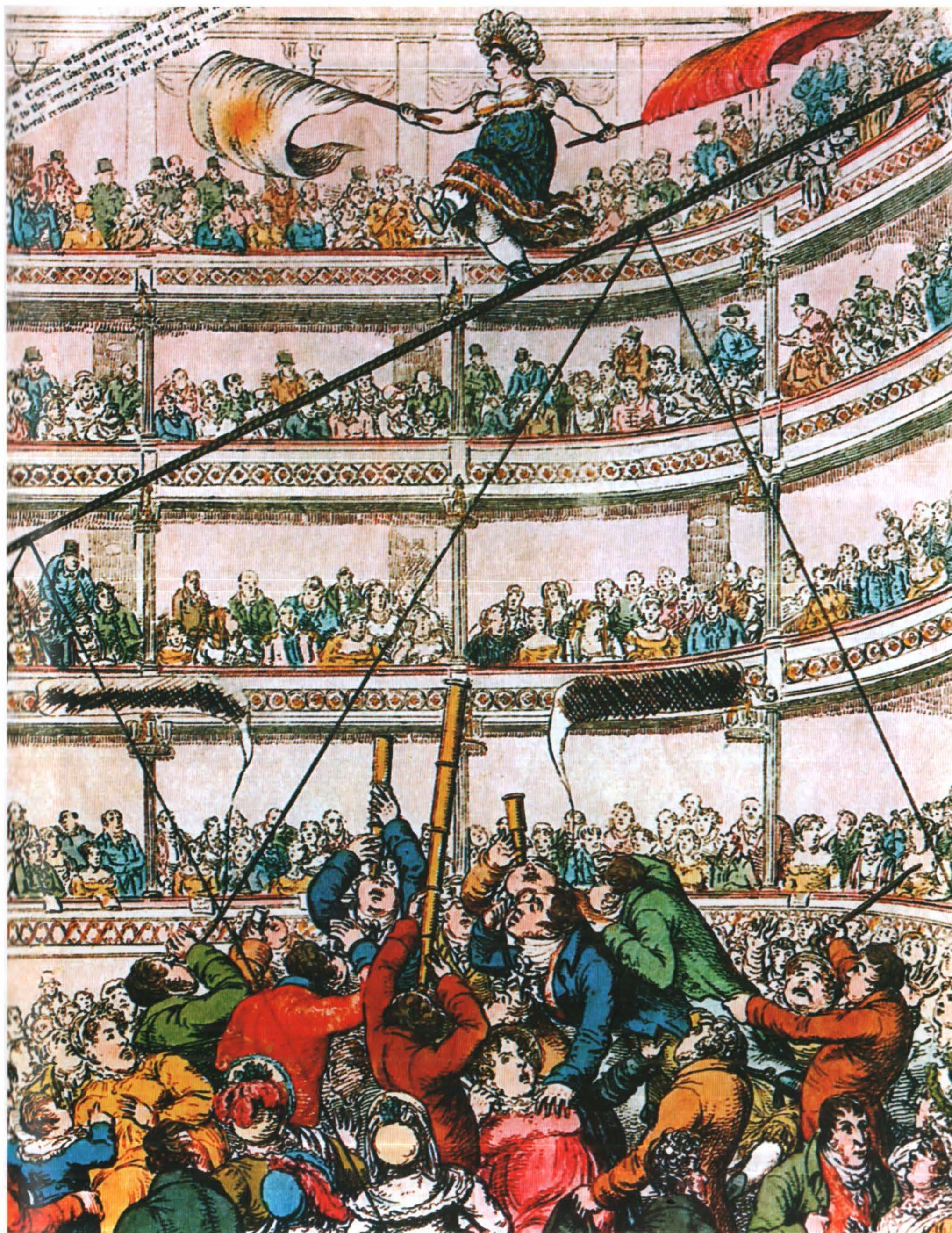
yaptığı gibi yapmasını istemiyor, kendi yorumunu bulmasına izin veriyor. Derken şaşırtıcı bir şey oluyor. Weigel, rolü oynamanın yepyeni bir yolunu buluyor. Hizmetçiler, bu arada Reichel ile geliştirdikleri oyun kişiliklerini koruyor. Reichel, valinin karısını sürekli hareket halinde bir kadın olarak görmüş ve olağanüstü enerjiyle çalışmıştı. Repliklerini çok değişik biçimlerde yüksek sesle ve keskin bir biçemde, yumuşakça ve acıyla konuşuyor, sahneye hızlı hareketlerle egemen oluyordu. Weigel, doğuştan önder olduğu izlenimini veriyor ve bu etkiyi tam karşıt yönde çalışarak elde ediyordu.

Reichel'in tipik isterik ses sıçramaları yerine Weigel durgun dengeli bir tonu yeğlemişti. Derin bir sesle, ama kararlı ve delip geçici bir biçimde konuşuyordu. Sahnenin çevresinde uçarcasına dolanmak yerine çok hareketsiz bir duruş benimsedi. Neredeyse bütün sahnelerde bir yerde oturur konumda kalıp tüm sahneye oradan egemen oldu. Parmağını kıpırdatmadı. Sadece emirler verdi.

Brecht, Weigel'in düşüncelerinden birini, sahne üzerinde ne kadar iyi sonuç verdiğini gördükten sonra kabul etti. Hizmetçi her zaman hanımının yanı başında ayakta durmalıydı. Onun işaretiyle dizlerinin üstüne çöküp sırtını ona bir sandalye gibi sunmalıydı. Reichel'in vali karısı, isterikliğiyle sadece yüzeysel anlamda tehlikeli görünüyordu. En çok sergilediği şey, yüksek sınıftan kadınların ahmakça burnu büyüklükleriydi. Fazla ciddiye alınacak gibi değildi. Weigel'in vali karısı aptallığın baştan çıkarıcı ve kaba yüzünü gösteriyordu. Açıkça tehlikeliydi.

Tipik yüksek tabaka eğitimi sayesinde valinin karısı katı, kuklamsı bir figür oldu. Hizmetçilerle ilişkisinde insan gibi görünmüyordu, bu özelliği soğuk, biçimci kibarlığıyla çok güzel vurgulanıyordu."

51. (sağ sayfada) İtalyan akrobat-dansçı 1816'da Londra'da Convent Garden'da. Gösterimcinin lüks denge arayışı akrobasi ve virtüözlük yönünde değil, bir sonraki sayfada gösterilen farklı kültür ve türlerden gündelik dışı duruşlar yönündedir.


who occasionally
Covent Garden theatre, and
to the lower gallery,
per night



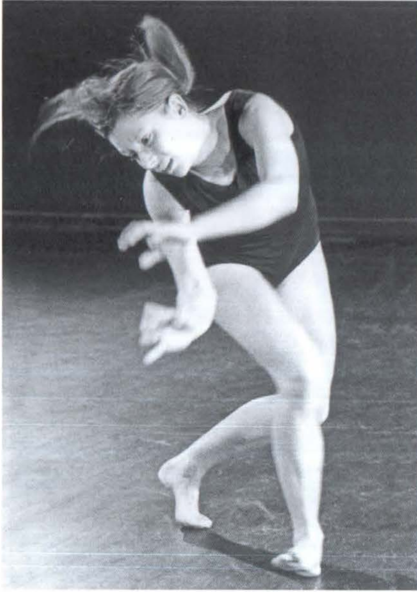
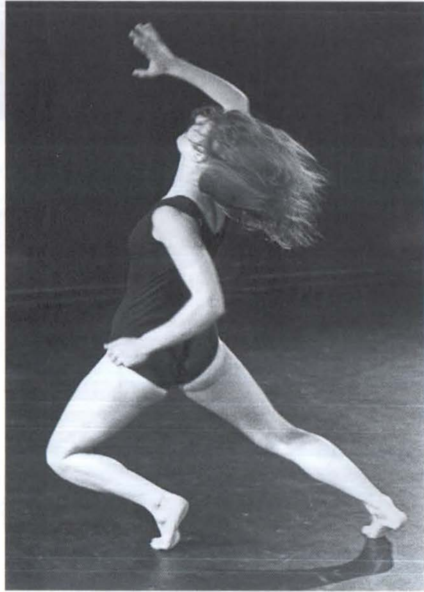


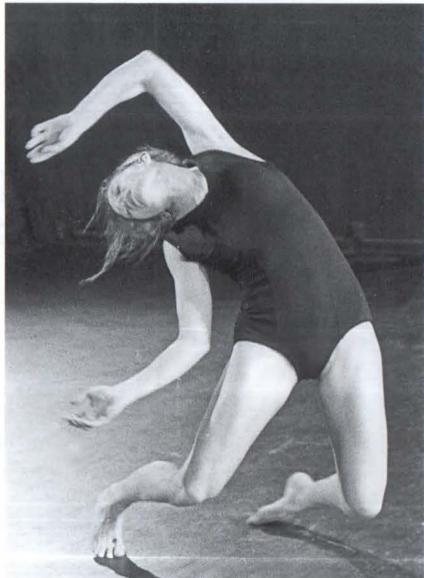






52-56. İtalyan akrobasi dansçısı Sacchi (s. 134) Londra'daki Covent Garden'da (1816) (en üstte solda) Julien Beck, Living Theatre'ın 1975 Venedik Bienalindeki Altı Kuramsal Eylem gösteriminde; (en üstte sağda) Pekin Operası oyuncusu Pei Yan-Ling; (altta solda) Balili dansçı Ni Made Wiratini; (altta ortada) Isadora Duncan; (altta sağda) Japon Butoh dansçısı Natsu Nakajima.

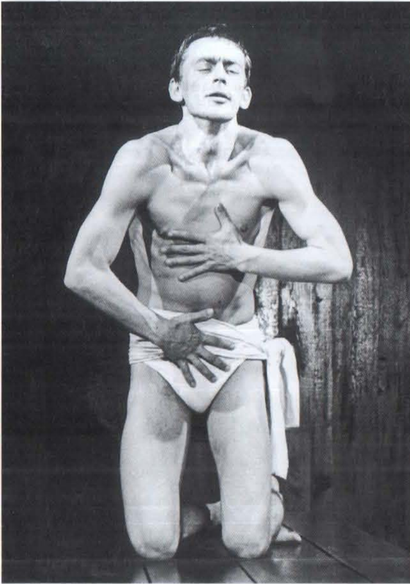



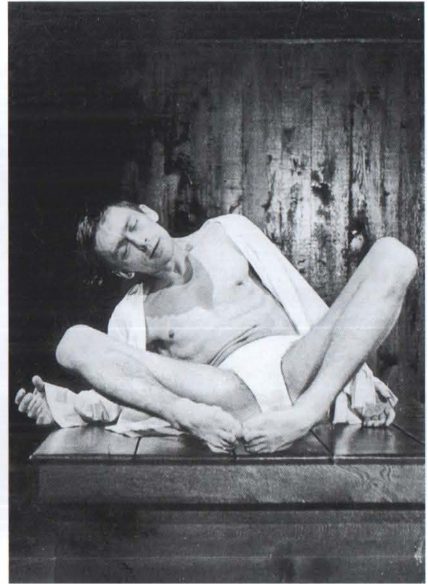


57-60. Oyuncu Iben Nagel Rasmussen Odin Tiyatrosu'nda eğitim çalışmasında (1971). Alıştırmaların bedenin dengesi üzerinde belirgin bir etkisi var (Bkz. Çalışma).









61-64. Calderon'dan Juliusz Slowacki tarafından uyarlanıp Jerzy Grotowski'nin yönettiği Sadık Prens'i (1965) oynayan Ryszard Cieslak'ın (1937-1990) dört görüntüsü.

DIŞLAMA

Eskiden tablolar aşamalarla oluşuyor ve gelişiyordu. Her gün yeni bir şeyler getiriyordu. Resim, bir eklemeler toplamıydı. Benim durumumda resim bir yıkımlar toplamı. Bir tablo yapıyorum, ardından onu yok ediyorum. Buna rağmen sonuçta hiçbir şey kaybedilmiyor. Bir yerden kaldırdığım kırmızı, başka bir yerde ortaya çıkıyor.

– Picasso

Parçalanma ve yeniden yapılanma

"Uzaktan bakıldığında kent kenttir, manzara da manzaradır. Ama giderek yaklaştıkça evler, ağaçlar, kiremitler, yapraklar, otlar, karıncalar, karıncaların bacakları, vs. vs. belirir."

Film yönetmeni Robert Bresson, Pascal'in bu sözlerini yorumlarken şöyle der:

"Betimlemenin içine düşmek istemiyorsak parçalara ayırmak kaçınılmazdır. Varlıkları ve şeyleri ayrı parçaları içinde görmek gerekir. Bu parçaları yalıtmak gerekir. Onları yeni bağımsızlık vermek üzere bağımsız kılmak gerekir."

Oyuncu bedeninin sahne üzerindeki yaşamı, oyuncunun yerine getirdiği hareketlerin ya da hareket parçalarının bütünden ayrılması ve belirgin kılınmasından oluşan bir eleme sürecinin sonucudur. Böylece bütünden ayrılan parçalara, yeni bir bağlılık yaratma süreci için, bağımsızlık verilir. Richard Schechner bu sürece *davranış yenilemesi* adını verir (Bkz. *Davranış Yenilemesi*). Tıpkı bir film yönetmeninin filmi önce karelere ayırıp sonra seçilen parçaları bir araya getirerek kurgulaması gibi bir tiyatro yönetmeni ya da koreograf da oyuncu ya da dansçının hareketlerini "film şeridi" üzerinde çalışabilir.

Bu yüzden bir oyuncunun ya da dansçının hareketlerinin parçaları gündelik hareketlerden çok daha karmaşık görünür. Bu hareketler önce oyuncu, sonra yönetmen tarafından gerçekleştirilen bir dramaturgi ve montajın, yani parçalama ve yeniden yapılandırmanın sonucudur.

Böylelikle her hareket, tüm aşamalarında ve nüanslarında çözümlendikten sonra esas parçaları genişletilmiş, yer değiştirmiş, üstüste konmuş ya da basitleştirilmiş bir sıraya konularak yeniden yapılandırılır.

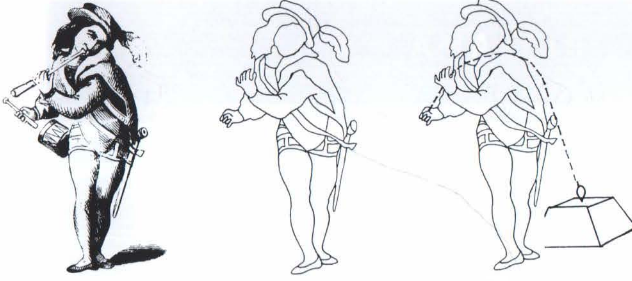








1-4. Dört değişik kültürde yan flüt: tanrı Krişna (Hindistan'da Somnathpur'da Kesava tapınağındaki kabartmalardan); Çin'de müzisyenlerin koruyucu tanrısı Hanxianzi (popüler bir Çin baskısından); *naka-ye lethlake* denilen Güney Afrika flütü; Edouard Manet'nin Flütçü Bölüğü'nde (1866) Fransız askeri bandosundaki flütçü.



5. Ortaçağ'da meydan çığırtkanı, 14. yüzyıl, Almanya. Flütün dışta bırakılması duruşa yeni bir değer, yeni bir edinebilirlik kazandırıyor ama duruş hiç bozulmamış olarak kalıyor ve bambaşka bir bağlamda parça olarak kullanılabiliyor.



6. Genç Kathakali oyuncusu flüt çalan Krişna rolünde.

Dışlama, örneğin bir aksesuar ya da enstrüman gibi bazı görsel öğeler oyuncunun eylemlerinden çıkarılmaya başlandığı anda belirginleşen ilkedir. Flüt o denli eski ve popüler bir enstrümandır ki, bütün kültürlerde bulunur (Resim 1-4). Yan flüt çalan kişi bedeninin üst kısmını geri kalan kısmına göre hafif eğri tutmalı ve başını hafifçe öne doğru eğmelidir ki dudakları ve parmakları flütün deliklerine uygun biçimde yerleşebilsin. Bu duruş, bir Hint *tribhangi*'sini anımsatır (Bkz. *Eşdeğerlik*).

Flüt pozisyonu, aslında Tanrı Krishna'yı simgelediği için Hint dansının en tanıdık duruşlarından biridir. Bir oyuncu flüt olmadan da bu duruşu alabilir (Resim 5). Ancak flütün duruştan çıkarılmasıyla beliren görüntü tümüyle farklıdır. Gerilimlerin oyunu devam eder ancak hareket ve duruş, gerekliliklerinden, tarihsel, psikolojik ve nedensel bağlamlarından koparıldıklarında, oyuncu ile yönetmenin ya da koreografın üzerinde çalışabileceği bir davranışa dönüşür.

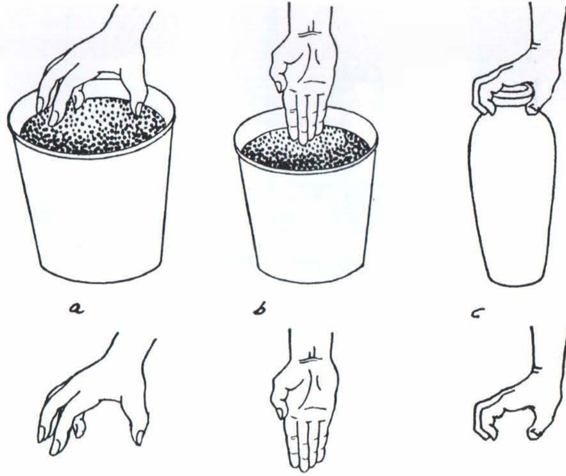
Bu durumda, görsel öğenin bütünden çıkarılması, hareketi ve duruşu bağımsız kılar; bu ikisi bütünlüklerini olduğu gibi koruyarak yeni bir bağımlılık, dolayısıyla yeni bir anlam kazanır. Kathakali tiyatrosunda flüt çalmak kendinde bir eylem değildir. Kutsal varlığı flütün sesiyle duyurulan Tanrı Krishna'nın gelişini belirtir (Resim 6)

Gereklilik erdemi

Dışlama erdemi sadece tiyatral bir oyun değildir. Bir *sentezin* mantıklı kuralıdır. Çinlilerin ve Japonların savunma sanatlarında ellerin ve parmakların duruşu –elin bir pençe gibi, ya da düz ve gergin şekillerinin karakteristik bir biçimde vurgulanışı– bir sentezin sonucudur. El adaleleri gibi en nadir kullanılanları da dahil olmak üzere adalelerin eğitimine önayak olan çeşitli dışlamalar eğitimden uygulamaya uzanan yolda gerçekleşir.

Buna *kanshu* tekniği ya da "elle giriş" denir. Bu tekniğin temellerinden biri bundan 400 yıl öncesine, Okinawa'daki Japon istilasına uzanır. Bu dönemde adanın yerli halkının her türlü silahı taşıması yasaklanmıştı, onlar da kendilerini istila karşısında koruyabilmek için *karate*'yi oldukça yüksek bir düzeye geliştirdiler. Bu sayede çıplak yumruklarıyla zırh delebiliyor ve kılıç darbelerine karşı koyabiliyorlardı (Resim 8)

Kanshu tekniği bundan bağımsız olarak Çin asıllı eski bir eğitim yönteminden kaynaklanır (Resim 7a - 7b). Bir vazo ya da testi ince bir tozla doldurulur ve öğrenci elini farklı biçimlerde bunun içine sokarak çalışır. Aşama kaydedildikçe tozun yerini pirinç, kum, fasulye ve son olarak çakıltaşı alır. Öğrenci aynı basit ve etkili biçimde, tutma hareketini çalışır. Toprak bir testiyi boynundan tutup kaldırır ve oldukça uzun bir süre öylece kalır (Resim 7c). Başlangıçta testi boştur, sonraları kum ya da su ile doldurulur.



7. Çin ve Japon dövüş sanatlarında Kanshu ya da el daldırma tekniği.

Yokluğu oynamak

Daha önce eşdeğerlik ilkesini incelerken mim sanatında kolların nasıl olup da bedenin diğer bölümlerinin yanında önemsiz kaldığını görmüştük. Decroux (birçok Doğu geleneğinde de olduğu gibi) çoğunlukla enerjinin tümünü gövdede yoğunlaştıran bir süreç kullanır. Böyle bir durumda da dışlamadan, yani gerekli olan öğeyi ortaya çıkarmak için fazlalık oluşturan öğenin elenmesinden söz edebiliriz. Böylelikle harekete sürükleyen güçle bedenin bir parçasını tutan güç arasında oluşan enerji, *zaman içindeki enerji* olarak tanımladığımız bu belirli tipteki enerjiyi üretir. Bu, oyuncu gereksiz bir öğeyi ya da kendinin bir parçasını elediğinde oluşur; peki oyuncu sahneyi terk etmeksizin kendini bütünüyle elediğinde ne olur?

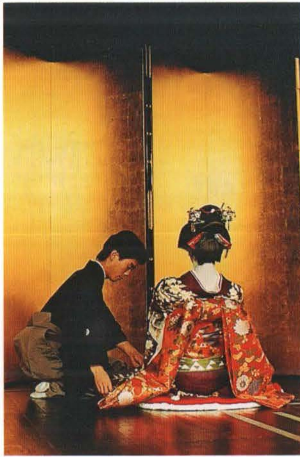
Batı tiyatrosunda ve dansında yan kulisler ve sahne arkasının var-



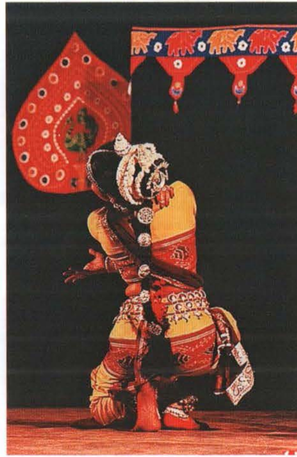
8. Karate'de silahların dışlanması: baş, kollar, yumruklar ile ayaklar doğal silah olarak kullanılıyor.



9. Katsuko Azuma, Japon mitolojisinde bir tür aslan-maymun karışımı olan Shojo dansını oynuyor. Çiçeklerin çekimine kapılan kelebekler Shojo'nun çevresinde kanat çırparak onu huylandırır. Bunlar esnek bir bambu çubuğa doğru çekilip sözcük anlamıyla "kara adam" ya da "hiçlik" demek olan kurogo'nun (ya da kurombo) yönlendirilmesine bırakılır. Kurogo, sessiz bir sahne hizmetkârı olup klasik Japon tiyatrosunun ekonomisi içinde üstün saygınlığa sahip çok gerekli bir öğedir. İzleyicinin gözleri önünde kostüm değiştirmede ve gösterim boyunca sahne gereçlerini yerleştirmede vazgeçilmez varlığı, Japon sahnesinde gerçekçilik yanılsamasını ortadan kaldırır.



10. Yokluğu oynamak: bir sahne hizmetkârı (kurogo) izleyicinin önünde iki sahne arasındaki geçişte Katsuko Azuma'nın kostümünü düzeltiyor.



11. Sanjukta Panigrahi kendini gösterimin dışına çıkarıyor: Sırtını tiyatral bir biçimde seyirciye dönerek kendi yokluğunu oynuyor.

lığı, oyuncuya sahneden çıkıp seyirci görmeden karakter ya da kılık değiştirme olanağı verir.

Doğu tiyatrosunda ise başlangıçta açık havada yer alan gösterimler, halk tarafından tanınıp kabul edilen çok sayıda alışkı kullanıyordu:

Seyirciler, sahne üzerinde oyuncunun hareketlerine yardım eden ve işini kolaylaştıran yardımcıların varlığını, hatta oyuncunun kendilerine sırtını dönmesini bile, kabul eder (Resim 9). Öne dönük duruşun, oyuncuları, seyirciyi incitmemek için, geri geri yürümek zorunda bıraktığı Batı tiyatrosunda bu hareket kesinlikle yasaktı.

Nitekim Doğulu oyuncular halk tarafından kabul gören bu kuralı bozmaz. Tersine, göremedikleri halde görülüyor olduklarının bilincindedirler. Burada buna iki örnek görüyoruz: kimonosunun çözülüşünu göstermėk üzere geri eğilen Katsuko Azuma (Resim 10, bu hareket erotik ve zarif kabul edilir); ve rahatsız bir biçimde oturmuş, yüzünü saklayarak uzun siyah at kuyruğunu (Resim 11) ve neredeyse davetkâr bir harekette bulunan elini gösteren Sanjukta Panighari (bu da erotik ve zarif kabul edilir).

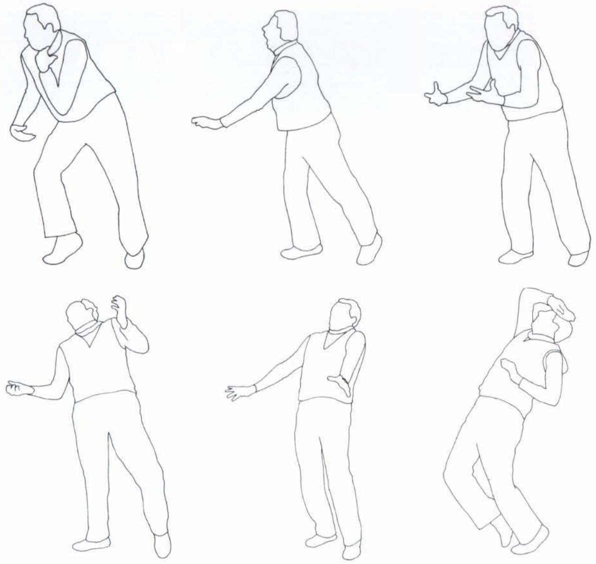
Dışlama erdemi

Dışlama erdemi tiyatroda olduğu gibi savaş sanatlarında ve figüratif sanatlarda da bir senteze ulaşmanın gerekli koşuludur. Savaş sanatlarında işlevselliği arttırır, tiyatroda ise oyuncunun varlığını, sahne *bios*'unu güçlendirir.

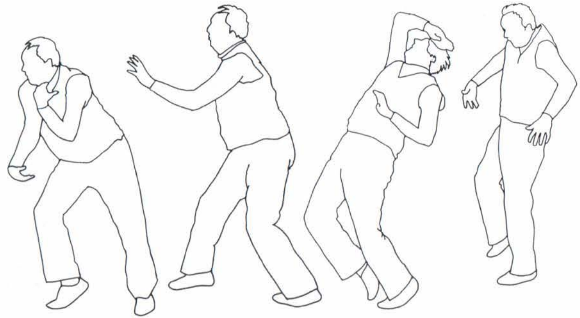
Bir oyuncu-yönetmen olarak özgünlüğüyle tanınan Dario Fo, karakterlerini bazı fiziksel hareket ve tepkileri ya da hareket parçalarını titizlikle seçerek kurar. Bu hareketler ya da hareket parçaları arasında ilişki kurmak için gerekli olan

tüm anlatım geçişlerini "dışlar"; malzemesi, enstrümanı ve yazarının kendisi olduğu dramaturjik bir sentez yaratır (Resim 12).

Çizgi filmlerin de, çizerin seçimlerinin bir sonucu olması belki de sadece bir raslantı değildir: İngilizce *to strip*, aynı zamanda parçalara ayırmak anlamına da gelir ve *strip*, yani çizgi film de bir dışlamalar ve kesimler sürecinin sonucudur (Resim 13).



12. Dario Fo, Kaplanın Öyküsü gösterimindeki sentezi görüntüleyen bir dizi fiziksel eylem ve tepki içinde (Volterra İSTA'dan gösteri, 1981).



13. Dario Fo gösterim metninin gücü ve çok çeşitliliği sayesinde her bir eylemi yalıtarak yeniden bir sentez içinde bir araya getirebiliyor. Yeni dizilişte dört duruş, kendi yeni dramatik kompozisyonu ile kendi yeni anlamı olan başka bir öyküde kullanılıyor, tıpkı bir çizgi filmdeki gibi.

EYLEMLER ÇALIŞIYOR

Eugenio Barba

Tekst sözcüğü, yazılı ya da sözlü, basılmış ya da el yazması tekst anlamına gelmeden önce "dokuma" anlamına gelirdi. Bu anlamda "tekst"i olmayan gösterim yoktur.

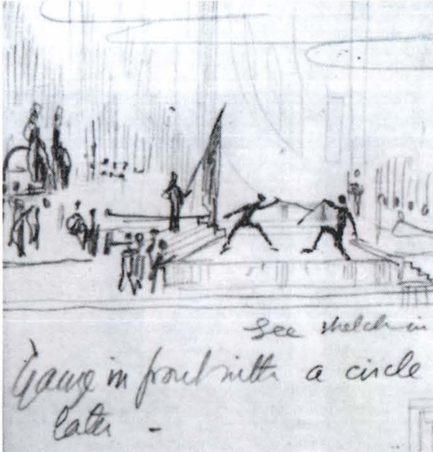
Gösterim'in tekstini (dokusunu) ilgilendiren, gösterimde "dramaturgi" olarak, yani *drama – ergon* "eylemlerin çalışması" olarak tanımlanabilir. Eylemlerin çalışma biçimi ise olay örgüsüdür.

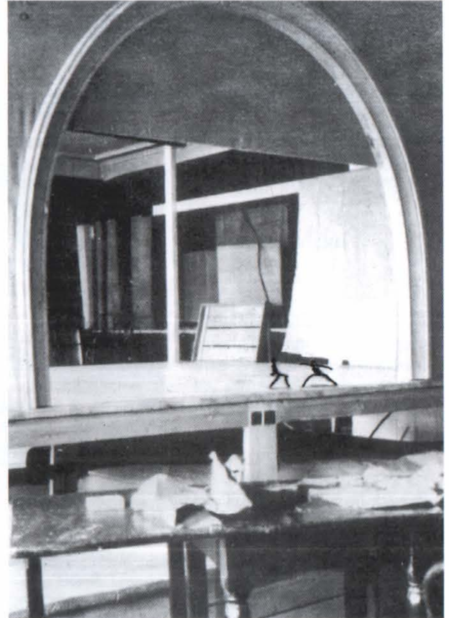
* * *

Bir gösterimin dramaturgisi söz konusu olduğunda "sahneye koyuş" ile yazarın "yazdıkları" her zaman kesin çizgilerle birbirinden ayrılmayabilir. Bu ayırım ancak yalnızca yazılmış olanı yorumlamaya özen gösteren bir tiyatroda belirgindir.

Özerk dramaturgi ile gösterimin bağımsız varlığı arasında ayırım yapma sorunu, Aristoteles'in Grek tragedyasına karşı takındığı tutum ile başlar. Grek tragedyası onun için bile gerilerde kalmış bir gelenekti. Aristoteles iki farklı araştırma alanına dikkati çekti. Bunlar, yazılı metinler ile onların nasıl oynandıklarıydı. Sadece özerk, yazılı bir metinle özdeşleştirilen ve gösterimin hammaddesi olan bir dramaturginin var olduğu düşüncesi, tarihte bir tiyatro belleğinin oyun kişilerinin gösterim sırasında konuştuğu sözcüklerin aktarımı yoluyla kuşaktan kuşağa ulaştığı durumların sonucudur. Eğer gösterimler bütünlükleri içinde incelenebilir olsaydı, bir ayırım akla bile gelmeyecekti.

Gösterimde (dramaturginin ilgilendiği her şey olan) eylemler, sadece söylenen ve yapılanlardan ibaret değildir.





1-2. Metin eylem oluyor. (üstte) Edward Gordon Craig'in (1872-1966) Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki Shakespeare'in Hamlet sahnelenişi için tuttuğu not defterinden bir sayfa, 5. Perde. 2. Sahne; Hamlet ile Laertes'in düellosu. (sağda) Moskova Sanat Tiyatrosu sahnesinin bir maketi. Craig, Hamlet'in yönetilişi için temel kavramı ile oyun kişilerinin hareketleri üzerine düşüncelerini Stanislavski ve aktörlerine bu maketi ve kartondan şekilleri kullanarak anlatmıştı. Resimde sahnenin sağ yanında Hamlet ile Laertes'in düello eden (5. Perde, 2. Sahne) şekilleri görülebilir.

Sesler, ışıklar ve uzamdaki değişiklikler de onlara dahildir. Daha yüksek bir örgütlenme düzeyinde eylemler, öykünün olaylarıdır ya da durumun farklı yüzleridir, gösterimin iki vurgusu arasındaki, uzamdaki iki değişim, ya da müziğin evrimi, ışık değişiklikleri ile bir oyuncunun belli kesin fiziksel izleklerin izinde (yürüyüş biçimleri, aksesuar kullanımı, makyaj ve kostüm kullanımı) geliştirdiği ritm ve yoğunluk çeşitlilikleri arasındaki zaman kemerleridir. Gösterimde kullanılan nesneler de eylemlerdir. Farklı anlamlar, farklı duygusal renkler edinerek, dönüşürler.

Oyun kişileri arasındaki ya da oyun kişileri ile ışıklar, sesler ve uzam arasındaki tüm ilişkiler, etkileşimler, eylemdir. İzleyicinin dikkati ya da anlayışı, duyguları, derin duyumu üzerine doğrudan işleyen her şey, eylemdir.

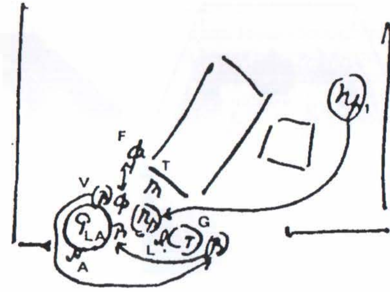
Bu liste anlamsız uzunluğa varabilir. Bir eylemin ne olduğunu tanımlamak o kadar önemli değildir, ya da bir gösterimde ne sayıda eylem bulunabildiğini belirlemek de önemli değildir. Önemli olan, eylemlerin oyun içine sadece bir örgü oluşturdukları, bir dokuya, bir tekste dönüştükleri zaman girdiklerini gözlemektir.

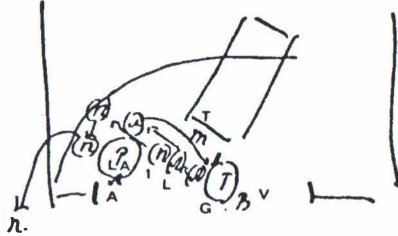
Olay örgüsü iki tür olabilir. Birincisi, eylemlerin zaman içinde neden ve sonuçların ardarda gelme yoluyla gelişmesiyle ya da iki koşut gelişimi betimleyen eylemlerin yer değiştirmesiyle elde edilir. İkinci tür, eşzamanlılık yoluyla ortaya çıkar, birkaç eylemin aynı zamanda varlık göstermesidir.

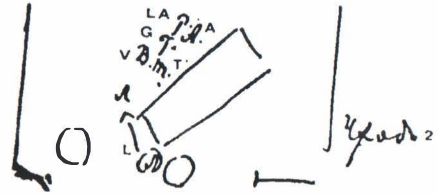
Ardardalık ile *eşzamanlılık*, olaylar örgüsünün iki boyutudur. Bunlar iki estetik seçenek ya da iki farklı yöntem seçimi değildir. Gösterimi ve onun yaşamını diyalektik ve gerilimleriyle belirleyen iki karşıt uçtur; yani etkin eylemlerdir, dramaturgidir.

Özellikle Richard Schechner tarafından araştırılmış olan, önceden yazılmış bir metnin sahnelenmesi üzerine kurulu tiyatro ile *gösterim metni* üzerine kurulu tiyatro arasındaki önemli ayırıma dönelim. Bu ayırım tiyatro olgusuna iki farklı yaklaşımı, dolayısıyla da iki farklı gösterim sonucunu tanımlamak için kullanılabilir.

Örneğin, yazılı metin gösterim sırasında ve öncesinde tanınabilir ve aktarılabilir gösterimden bağımsız olarak tanınabilir ve aktarılabilirken gösterim metni sadece çalışma sürecinin sonuna gelindiğinde varlık gösterir ve elden ele geçemez. Aslında, gösterim metninin (ki bu gösterimin kendisidir) gösterimden çıkartılabileceğini söylemek gereksiz bir yineleme olacaktır. Müzikte kullanılana benzer çeşitli yatay bölümlerin dikey olarak düzenlenebildiği bir uyarlama tekniği kullanılacak olsa bile bilgiyi aktarmak olanaksızdır. Ne kadar aslına sadık kalınsa, okunması o kadar güç olur. Gösterimin görsel mekanik kaydı bile gösterim metninin ancak bir bölümünü yakalayabilir. En azından *prosenium* sahnesi kullanmayan gösterimlerde oyuncu-seyirci arasındaki yakınlık-uzaklık ilişkisinin karmaşık montajını dışarıda bırakır. Buna karşılık eylemlerin eşzamanlılığı durumlarının tümünde çok arasından tek bir montajı yeğler. Gerçekte *tek* bir gözlemcinin görüş biçimini yansıtır.



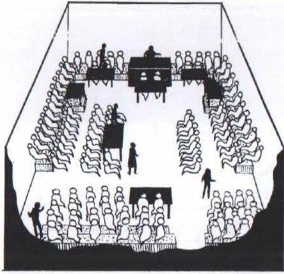


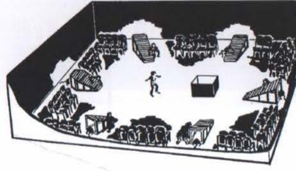


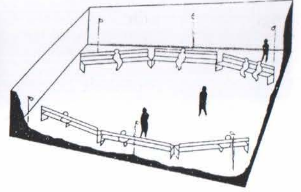
3. Çehov'un *Vişne Bahçesi*'nin (1904) ikinci perdesinde gezginlerin ortaya çıkışı için Stanislavski'nin mizansen çizimleri.

Yazılı metin üzerine ya da önceden yaratılan ve sahnelemenin hammaddesi olarak kullanılan tekst üzerine kurulan tiyatro ile tek anlamlı metni, *gösterim metni* olan tiyatro arasındaki fark, "geleneksel" ile "yeni" tiyatro arasındaki farkı oldukça iyi betimler. Bu ayırım modern tiyatro olgularının sınıflandırılmasından sahne *bios*'unun, dramatik yaşamın, dramaturjinin anatomik araştırmasının mikroskobik çözümlemesine doğru hareket etmek istiyorsak daha da kullanışlı olur.

Bu bakış açısından bir gösterim metni ile önceden yaratılmış bir metin arasındaki ilişki artık karşıtlık olarak değil de, birbirini tamamlayan bir durum olarak, bir çeşit diyalektik zıtlık olarak gözükür. Bu yüzden sorun iki kutuptan birinin seçimi, bir tiyatronun ya da ötekinin tanımlanması değildir. Sorun *ardardalık kutbu* ile *eşzamanlılık kutbu arasındaki denge* sorunudur.













4-9. Sahne uzamının örgütlenmesi. Oyuncu ile izleyicileri uzam içinde yerleştirip aralarında bir ilişki yaratmak, gösterim metninin –eşzamanlılık kutbundaki– en önemli eylemlerden biridir. Çeşitli Odin Tiyatrosu gösterimlerinden oyuncu-izleyici yakınlık ilişkisi örnekleri: (solda) Ornitofilene (1965); (ortada) Kaspariana, 1967; (sağda) Ferai, 1969.





10-11. Odin Tiyatrosu'nun uzama ilişkin açık hava tiyatro çalışmaları: Italya'da, Salento'da gösterimler.

Olabilecek tek önyargılı olay, bu iki kutup arasındaki dengenin yitirilmesidir.

* * *

Bir gösterim sözcüklerle kurulmuş bir metne dayanıyorsa, çizgisel ilişkiler yüzünden (ardardalık türünden olay örgüsü) gösterimin dengesinin bozulma tehlikesi vardır. Bu, eşzamanlı varlık gösteren eylemlerin birbiri içine örülmesi olarak anlaşılan olay örgüsüne zarar verir.

Eğer gösterimin esas anlamı, yazılı bir metnin yorumuna yüklenmişse, gösterimin dilin çizgisel boyutuna koşut gelişen bu boyutunu öne çıkartma eğilimi olacaktır. Birkaç eylemin aynı anda etkin olmasından ortaya çıkan tüm örgüleri süs örgüleri olarak ele alma ya da bunlara bir arada örülmemiş, artalan eylemleriymiş gibi davranma eğilimi olacaktır.

Oyunun yaşamı açısından eşzamanlılık kutbunun önemini azımsama eğilimi, modern düşünme tarzınızda, Einstein'ın yaşadığı günlerde bile "tiyatronun gerçek düzeyi" diye adlandırdığı gösterim türü olan sinemada güçlenir. Sinemada çizgisel boyut neredeyse mutlaktır. Örülmüş eylemlerin (olayların) diyalektik yaşamı da temelde iki kutba; eylemlerin yoğunlaşmasına ve soyut bir gözlemcinin ilgisinin, yakın çekimleri, uzaklığı vb. seçen göz filtresinin yoğunlaşmasına dayanır.

Sinemanın hayal gücümüz üzerindeki tekeli, gösterimler yaptığımızda ardardalık ile eşzamanlılık kutuplarının arasındaki dengenin yitmesi olasılığını arttırır. İzleyici eşzamanlı eylemlerin birbiri içine örülüşüne bir anlam değeri vermemeye başlar ve –gündelik yaşamdakinin aksine– sanki gösterimde oyunun anlamını yaratacak biçimde öne çıkan bir öğe varmış (sözcükler, kahramanın serüvenleri, vb.) gibi davranır. Bu, Batı'da "normal" bir izleyicinin nasıl olup da çoğu kez eylemlerin eşzamanlılıkla birbirine örülmüş olduğu gösterimleri tam anlamadığını ileri sürdüğünü ve birçok Doğu tiyatrosuyla karşılaştığında nasıl olup da kendini güç durumda bulup bu tiyatroları "egzotik" oldukları için karmaşık ya da çok anlamlı gördüğünü açıklar.

Eşzamanlılık kutbu yoksullaştırılacak olursa, gösterimden karmaşık anlamlar çıkarma olanağı kısıtlanmış olur. Bu anlamlar eylemlerin karmaşık bir şekilde ardarda gelmesinden türemez. Aksine her biri kendi basit anlamını taşıyan birçok dramatik eylemin birbiri içine örülmesinden ve bu eylemlerin tek bir zaman birliği içinde bir araya gelmesinden oluşur. Böylelikle bir gösterim bölümünün anlamı sadece kendisinden önce ve sonra gelenlerce belirlenmekle kalmaz, aynı zamanda deyim yerindeyse onu kendi şimdiki zamanında yaşatan pek çok yön sayesinde belirlenir.

Çoğu kez bu demektir ki izleyici gözlerinin hemen önünde olup bitenleri kafasında ne kadar güçlükle yorumlar ya da yargılarsa bir yaşantı edinmekte olduğuna ilişkin duyumları o kadar güçlü olur. Ya da anlaşılması daha çetrefil ama gerçeğe belki daha yakın olarak, yaşantının yaşantısı daha güçlüdür, diyebiliriz.

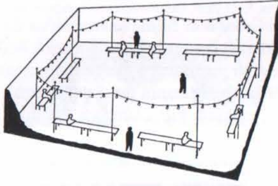
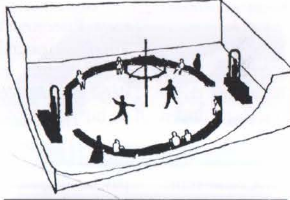
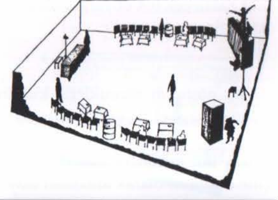
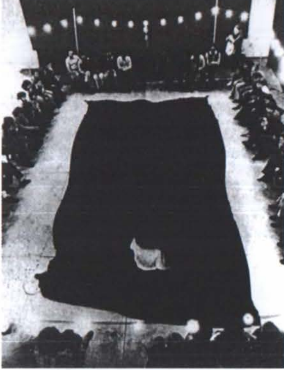
Gösterimde birkaç eylemin eşzamanlılıkla iç içe geçmesi, Eisenstein'in El Greco'nun *Toledo Manzarası*'na ilişkin olarak tanımladıklarına benzer bir şeye yol açar. Ressamın yaptığı, gerçek bir manzarayı yeniden yaratmak değildir. Daha çok birkaç manzaranın sentezini kurmakta, bir yapının değişik yanlarını kurgulamakta, görünmeyen yanları bile dahil etmekte, gerçeklikten alınıp birbirinden bağımsız olarak çizilmiş çeşitli öğeleri yeni ve yapay bir bağlamda göstermektedir.

Bu dramaturgik olanaklar tüm değişik düzeyleri ile gösterimin tek tek tüm değişik öğeleri için olduğu kadar genel olarak olaylar örgüsü için de geçerlidir. Örneğin oyuncu, soyut hareket şemasını kırdığı an, tam da seyirci bu hareketleri sezmekteyken, eşzamanlılık etkisi elde eder. Eylemlerinden gündelik yaşam davranışlarından olabildiğince uzaklaşmış bir bireşim ortaya koyar. Bu kurguda eylemleri böler, bazı bölümleri seçip genleştirerek, ritmleri kendi oluşturarak, Richard Schechner'in deyimiyle "davranış yenilemesi"ni kullanarak gerçek eyleme eşdeğer yeni bir durum yaratır.

Sadece eylemlerin ardarda gelmesi olarak yorumlanmadığında yazılı metnin kendisi, kendiliğinden dramatik olmayan öğe ve ayrıntıların bir eşzamanlı dokuya dönüşmesine yol gösterebilir.

Örneğin *Hamlet*'ten belli bazı bilgiler edinebiliriz. Norveç ile Danimarka arasındaki yüzyıllık kavganın izleri Hamlet'in babası ile Fortinbras'ın babası arasındaki çatışmada bulunabilir; İngiltere'nin Danimarka'ya vergi ödemesi, Vikinglerin zamanını anımsatır; Wittenberg'e göndermeler yapılması, Reformasyonu yansıtır. Bu çeşitli tarihsel görünümlerin hepsi (gerçekten de *değişik* tarihsel görünümler olarak kullanabileceğimiz) oyunu yorumlamamıza aracı olabilecek çeşitli seçeneklerdir. Bu durumda seçilen bir görünüm ötekilerin elenmesine yol açacaktır. Bununla birlikte bunların aynı zamanda birbirleriyle iç içe örülmesi yoluyla *Hamlet* yorumuna ilişkin "anlam"ı önceden kestirilemeyen –yani oyunun izleyicilere ne göstereceği belirlenemeyen– çok sayıda eşzamanlı tarihsel öğesi bulunan bir bireşim oluşturulabilir. Yönetmen değişik iplikleri kendi mantığına göre ne kadar sık ördüyse, gösterimin anlamı yönetmenin kendisine bile o kadar şaşırtıcı, beklenmedik ve sahici gelecektir.

Oyunun kahramanı Hamlet için de benzer şeyler söylenebilir. Shakespeare'in bir araya getirdiği eylemlerin ardardalığı (montajı), çoğunlukla Hamlet için kuşkular içinde, kararsız, melankoliye gömülmüş, eylem için yetersiz bir filozof imgesi verir. Ama bu imge Shakespeare'in bütünsel montajının tek tek tüm öğelerinde karşılık bulmaz. Hamlet Polonius'u öldürdüğünde kararlı davranır; Claudius'un İngiltere Kralı'na gönderdiği mektubun içeriğini soğukkanlılıkla değiştirir; korsanları alt eder; Laertes'i düelloya davet eder; düşmanlarının taktiklerini çarçabuk fark eder ve onların içini okur; Kralı öldürür. Bir oyuncu (ve yönetmen) için tüm bu ayrıntı-

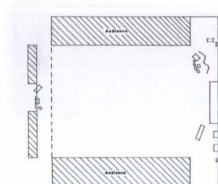


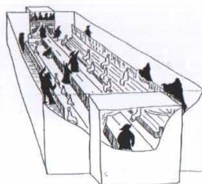
12-17. (solda) *Min Fars Hus*, 1972; (ortada) *Come And the Day Will be Ours*, 1976; (sağda) *Brecht's Ashes*, 1982.






18-21. Odin Tiyatrosu'nun uzama ilişkin açık hava tiyatro çalışmaları. Peru ve Şili'de gösterimler.













22-27. (solda) *The Million*; (ortada) *Oxyrhincus Evangeliet*, 1985; (sağda) *Talabot*, 1988.



28. *The Book of Dances*, Peru, 1978.

lar, Hamlet'in tutarlı bir yorumunu kurmada kanıt olarak kullanılabilir. Ama bunlar, Hamlet'in nasıl bir oyun kişisi olacağına önceden verilmiş bir kararın sonucu olmayan yeni bir bireşimde toplanan değişik ve çelişik davranış yönlerine kanıt olarak da kullanılabilir.

Görüleceği gibi bu basit varsayım bizi Batı geleneğindeki pek çok büyük aktörün yaratıcı sürecine (yani bileşim sürecine) yaklaştırır. Bunlar gündelik çalışmalarında bir karakterin yorumuyla başlamak yerine çalışmalarını *ne*? sorusundan değil, *nasıl*? sorusundan yola çıkarak, alışık olunan gerçekçilik açısından uyumsuz görünen yönleri bir araya getirerek ve biçimsel açıdan uyumlu bir bireşime vararak geliştirirlerdi.

* * *

Etkin eylemler (dramaturgi), ardardalık kutbu ile eşzamanlılık kutbu arasındaki denge sayesinde yaşama geçer. İki kutup arasındaki dengenin yitmesiyle bu yaşamın da yitme tehlikesi vardır.

Dengenin, ardardalıktan geçen örgü adına değişmesi, bir gösterimi rahatlıkla izlenebilme uyuşukluğuna doğru çekerken, dengenin eşzamanlılık boyutundaki örgü adına değişmesi, keyfilik ve kargaşaya, ya da uyumsuz uyumsuzluğa yol açabilir. Önceden yazılmış bir metnin yol göstericiliği olmadan çalışanlar için bu rizikonun daha da büyük olduğu kolayca görülür.

Yazılı metin, gösterim metni, ardardalık ya da çizgisel boyut, eşzamanlılık ya da üç boyutluluk boyutu: bunların hepsi artı ya da eksi değer taşımayan öğelerdir. Artı ya da eksi değerler, bu öğelerin arasındaki ilişkinin niteliğine bağlıdır.

Gösterim, izleyiciye yaşantı yaşantısı sunduğu ölçüde, izleyicinin dikkatini de eylemler karmaşası içinde yönlendirmeli ki yön duygusunu, geçmiş ile gelecek duygusunu –yani anekdot olarak değil de gösterimin "tarihsel zamanı" olarak öyküyü– yitirmesin.

İzleyicinin ilgisini yönlendirmeyi olanaklı kılan tüm ilkeler, gösterimin yaşamından (etkin eylemlerden) çıkarsanabilir: ardardalık yoluyla iç içe örülmelerinden ya da eşzamanlılık yoluyla iç içe örülmelerinden.

Bir gösterimin yaşamını yaratmak demek sadece onun eylemlerini ya da gerilimlerini iç içe örmek demek değildir. Aynı zamanda izleyicinin ilgisini, ritmlerini yönlendirmektir, onu herhangi bir yoruma zorlamaksızın gerilimler yaratmaktır.

Bir yandan izleyicinin ilgisi eylemin varlığına ve karmaşıklığına doğru çekilmekteyken izleyici öte yandan bu varlık ile bu eylemi, az önce olmuş olanların bilgisi ışığında ve az sonra olacak olanların beklentisi (ya da olacaklar hakkında soru sorarak) ile sürekli olarak değerlendirmek durumundadır.

Oyuncunun eylemi gibi izleyicinin ilgisi de üç boyutlu bir uzamda, kendine ait olmayan ve yaşamı yönlendiren diyalektiğin eşdeğeri bir diyalektiğin yönetiminde yaşayabilmelidir.

Son kertede ardardalık örgüsü ile eşzamanlılık örgüsü arasındaki diyalektiği beynin sağ ve sol yarısı arasındaki birbirini tamamlama (karşıtlık değil) ilişkisine bağlayabiliriz.

Odin Tiyatrosu'nun her yapımı sahne uzamını değişik bir biçimde kullanır. Oyuncular kendilerini eldeki verilmiş uzamsal boyutlara uyarlamaz (*prosenium*'lu sahnede böyle olur), her yeni yapımın kendine özgü dramaturgi taleplerine göre uzamın mimarisini biçimlendirirler.

Yapımdan yapıma değişen tek şey oyuncular ile seyircinin kapladığı uzamlarla sınırlı kalmaz. Tek bir yapım içinde de oyuncular bazen oyun alanının bir ucunda, bazen orta yerinde çalışır. Böylece kimi izleyici belli bazı eylemleri yakından, birkaç santim öteden izlerken öteki izleyiciler tüm görüntüyü çok daha geniş bir açıdan görür.

Aynı ilkeler açık hava gösterimlerinde (bkz. s. 146-147), kentlerin ya da köylerin meydanlarında, sokaklarında, balkon ya da damlarda kullanılır. Bu durumda çevre bellidir ve elbette değiştirilemez. Ama oyuncu sahne varlığını kullanarak canlandırdığı karakteri, bizim gündelik alışkanlıklar yüzünden göremediğimiz, taze bir bakışla yaşayamadığımız mimarinin dışına taşırır.

ELLER

Eller konuşkandır, parmaklar ise dil gibidir, onların sessizliği de gürültülüdür. (Aurelius Cassiodorus) *Ellerin her gittiği yeri gözler izler; gözlerin baktığı yeri düşünce izler; düşüncenin gittiği yeri duygu izler; duygunun gittiği yerde rasa bulunur.*

– Nandikeshvara

Ellerin fizyolojisi ve kodlanması

Kodlama, (jestlerin, duruşların ve hareketlerin bir kod içinde saptanması) gündelik teknikten gündelikdışı tekniğe bir eşdeğer üzerinden geçiş olarak düşünülebilir (bkz. *Eşdeğerlik*). Çeşitli Doğu tiyatrolarında ellerin kodlanmasını incelediğimizde bu açıklık kazanır. Hintli *mudra*'larda olduğu gibi elin bir anlamı olsa da, Bali dansçıları ile saf Hint dansında (*nritta*) olduğu gibi anlamı olmasa ya da bu anlam yitirilmiş olsa da el, "yaşam içindeki el"in canlılığını yeniden yaratma çabasındadır.

Konuşurken (el işaretleri yaparken), almak, itmek, kendimize destek bulmak, okşamak gibi eylemler ya da tepkiler sırasında gözler gibi eller, öncelikle de parmaklar, duruş ve gerilimlerini sürekli değiştirir. Bir eylem ya da tepki sırasında parmakların duruş ve gerilimleri, gözler duruma uygun bilgiyi ilettiği an değişir, örneğin kırık cam parçaları ya da ekmek kırıntılarını toplamak üzereyken ya da çok ağır bir sözlüğü ya da havayla şişirilmiş bir balonu tutmak gerektiğinde böyle olur. Parmakların organik hareketlerinin bozuk simetrisi inanılabilirliğin belirtisidir. Bu, harekete yol açan ve





1-2. (solda) Buda, öğretisini sunuyor: Çizim, 7. yüzyıldan bir duvar resminden alınmış (Bezeklit, Hindistan). Sağ elin detayı mudra, ya da vitarka işaretini gösteriyor. Bu, akıl yürütme, bir öğretiye açıklık getirme ya da bir öykü anlatmak anlamına geliyor. (üstte) Önceki resimdeki göstergenin aynısı, ama Bulwer'in Chirologia'sından (Londra, 1644) alınmış. Burada anlam, "karşıtlıkları ayırdetmek" ya da "akıl yürütmeyi bilmek".



Haandalfabet.

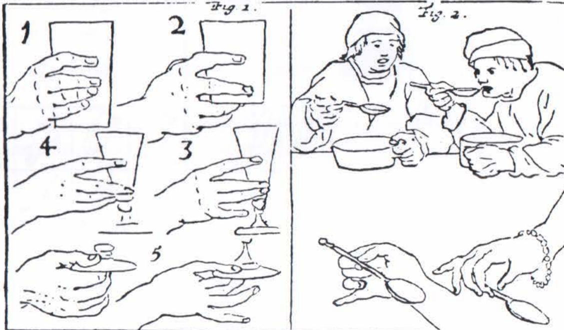
3-5. (sağda) çeyen kızılderili işaret dili; işaretler Hacks'ın Jest yapıtından (Paris, 1890) alınmıştır. Sol üstten başlayarak: "dost", "ölen kişi", "doğru değil", "güneş", "ölü gibi", öldürülmüş". (en sağda) A. C. Nielsen'ın bir 19. yüzyıl Danimarka el kitabından sağır dilsizler alfabesi (De Dövstummes haandalphabet) (Sağır-Dilsizler İçin Gösterge Dili) (Kopenhag, 1898). (altta) Paris yeraltı dünyası üyeleri arasında kullanılan gizli işaretler: "O bir haindir", "dışarıda görüşelim", "başımız dertte" (T. Brun'un *The International Dictionary of Sign Language* [Uluslararası Gösterge Dili Sözlüğü] adlı yapıtından, Londra, 1969).











ağırlık, kırılganlık, ısı, oylum ve elin uzandığı nesnenin değerine göre ama aynı zamanda nesneden yayılan duygusal durum üzerinden harekete hazır olan kasların geriliminden anlaşılır. El eylemde bulunur ve eylem üzerinden konuşur. Bu konuşma, her şeyi betimleyen bir sözcük kadar somut olabilir ya da (dudaklar, dil, ses telleri gibi) ses aygıtının sürekli değişen gerilim ve tonlamalarının sonucu olan bir ses gibi saf, sessel bir dinamizm olabilir. El, hiçbir şey söylemeyen bir ses gibi kullanılır. Ellerin anlamlı kullanımı tiyatroda ve tiyatro dışında –Kuzey Amerikalı Kızılderililerde (Resim 3), sağır dilsizlerde (Resim 4) ve suçlular (Resim 5) arasında– görülür. Tiyatroda, *hasta mudra* denilen Hintli kodlama türü, en karmaşık olanıdır.

Eller: Saf ses ya da sessizlik

Sadece parmakların hareketlerinde bile elin anatomik yapısından ve vurgu olanaklarından kaynaklanan sonsuz biçim ve davranış değişim olanakları vardır. İletişim niteliklerinden ötürü el, yalnızca tiyatro açısından olanaklar kaynağı olmakla kalmamıştır. Birçok kişi, elin olanaklarının büyüsüne kapılıp çeşitli dönemlerde gündelik jestlerin yapay bir kodlamasını geliştirmek yoluyla evrensel bir dil yaratmaya çalışmıştır. 1644'te J. Bulwer adında bir İngiliz, çağı için çok ileri bir yapıt olan *Chirologia*'yı yayınlamıştı. Bunun içinde elle yapılan iki yüzü aşkın jest imgesi denemişti. Bu jestleri herkesin anlayabileceği bir dil yaratmak amacıyla Grek, Roma ve İbrani geleneklerinde bulmuştu. Bu, modern çağlarda eli sayı saymaktan öte bir gereç olarak gören ilk Batılı örnektir (Resim 6). *Scoperta della Chironomia* (Kirono-

6-7. (üstte) Bulwer'in *Chirologia*'sından (Londra, 1644) alınmış Kirogram (sözcük anlamı, ellerle yazı) çizelgesi. (altta) Sıradan gündelik proleter ve burjuva yeme-içme, el hareketi çizimleri, Gérrard de Lairesse'in *Groot Schilderboek*'inden. Gerrard de Lairesse (1641-1711) pitoresk manzara ressamıydı ve Amsterdam'da 1707'de resim sanatı üstüne bu kitabı yayınlamıştı. Kitap o kadar popüler oldu ki 18. yüzyıl jestlerini gerçekten etkiledi.

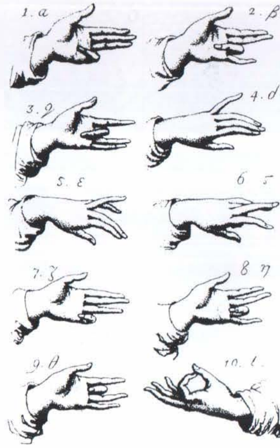
minin Bulunması, 1797) adlı yapıtında İtalya'da yaşayan bir İspanyol keşiş, Vicenzo Requeno, Grek ve Latin yazarları, öncelikle eski pantomim sanatına adanmış metinleri inceleyerek "yitik bir sanat"ı yeniden canlandırıp halka maletmeye çalışmıştı (Resim 8). Ama onun görüntüleri belli bir yazınsal, *neoklasik* beğeniden ileri gitmiyor ve 15. ve 16. yüzyılların klasik geleneğinde yapıldığı gibi sayıları gösteren ellerden başka bir şey resmetmiyordu (Resim 8-11).

1806'da bir başka İngiliz, Gilbert Austin, *Chi onomia*'sında aktör, dansçı ve siyasal konuşmacılar için Quintilian ile Cicero'nun bilimsel yapıtlarından alınmış bir kodlanmış jestler retoriği sağlamayı amaçlıyordu. Bir yıl sonra da oyuncu Sarah Siddons'un oğlu Henry Siddons, Engel adında bir Alman'ın *Ideen zu einer Mimik*'ini (Mimik Üzerine Düşünceler) yine tiyatrocular ile konuşmacıların kullanımına sunmak amacıyla uyarladı.

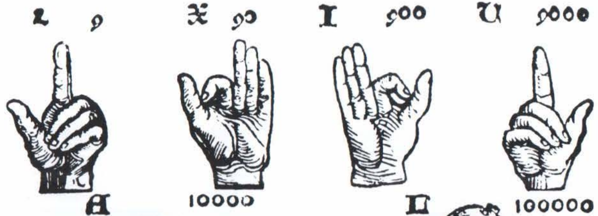
Batı'da el ve hareketlerini kodlama çabasına az sayıda örnek vardır. Bununla birlikte bunlarda kuramsal ve yazınsal düzeyde tiyatral ilgi çok açık olmasına karşın çağın uygulamaları üzerinde etkileri pek enderdir. Hatta denebilir ki Doğu tiyatrosunda ellerin davranışı, simgesel değer anlamı katılarak yeniden yaratılmıştır, ama Batı'daki tek doğru kodlama, eski zamanlardan bu yana sağırların kullandığı, uluslararası dizgeye ancak son yüzyılda dönüşen işaret dili olmuştur.

Son on yılda sağırlar için tiyatro oynanmaya başlanmıştır. Bu tiyatro, sessizlik içinde konuşan ellerin saf dinamiği yüzünden işaret dilini anlamayan izleyiciler için büyüleyicidir, aynen biz Batılıların Hintli *mudras*'ın ne dediğini anlamadan büyülenmemiz gibi.

Bu kısıtlı örnek sayesinde yukarıda "saf sesle" "konuşan" eller tanımıyla ne dendiğini anlayabiliriz. Ellerin gündelik yaşamdaki hareketliliğine ve diline tiyatral bir karşılık bulabiliriz. Bu eşdeğer, ellerin hem konuşmasını (kavramlar aktarmasını) hem de "saf ses" olarak varlık göstermesini mümkün kılar. Ama kesin bir kod yoksa o zaman ellerin niteliğinin, saptanmamış da olsa anlatıma biçim veren belirli ilkeleri izleyen bir









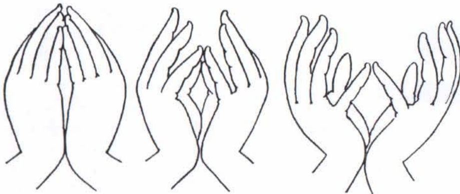


8. (sol üstte) Vicenzo Requeno'nun çizdiği *Scoperta dello Chironomia* (Kironominin Bulunuşu) şekiller (Parma, 1797).

9. (sağ üstte) Filippo Calandri'nin *De Arithmetica*'sından parmak sayılar (1491).

10. (altta) Tüccarlar için bir 16. yüzyıl hesap tahtasından parmak sayıları.

11. Todaiji Tapınağı'ndaki (Nara, Japonya) Buda heykeli. Bu, 15 metreden daha yüksek, dünyanın en büyük bronz heykeli olmasına karşın sanatçı ayrıntıya çok özen göstermiştir. Parmaklardaki gerilime saygı gösterilmiş, ellerdeki canlılık ile narinlik tam olarak yaşama geçirilmiştir.





12-13. Dışa açılan iki birleşmiş el, Kathakali'nin lotus çiçeği mudra'sı. Aynı el hareketi başka bağlamlarda başka anlamlar üstlenebilir. Örneğin Batı'da gündelik el hareketleri arasında bu, "dua" ya da "küre" anlamına gelebilir. (sağda) Rodin'in Katedral'i (Paris'te Rodin Müzesi), Dua için birleşmiş iki el, Katedrali betimliyor. Bu yapıt üzerine konuşurken Rodin sivri kemer biçiminin kendisi için gotik mimarinin temel öğesi olduğunu ve koni benzeri bir şekil oluşturan bu iki birleşmiş elde bir katedralin biçimine eşdeğer bir şekil bulduğunu söylemişti.

dizi gerilimler ve vurguların sonucu olduğunu unutarak sadece ellerin anlatımsallığına ilgi göstermeye yöneliriz.

Hareket içindeki eller nasıl yaratılır

"En iyi el hareketlerinin mutlaka gerçeklikten sadakatle kopyalanması gerekmez. Resmin mantığı, çizimin talepleri ile yapıtın genel kavramı belli koşullar koyar. Leonardo, Michelangelo, Grünewald ya da Rodin'in buldukları anlatım ve yorum çözümlerini gören, sanatçının kendi içgüdüsel tepkilerine karşılık veren biçimler yaratma gereksinimini anlayacaktır. Eylem içindeki eli özgün ve kişisel biçimde çizmenin iyi bir başlangıç noktası, ellerin çok sayıda hareketinin herhangi birtakım görüntülerini eskiz olarak çizmek ya da kopyalamaktır. Bu çizimlerin çok kesin davranış göstermesi gerekmez, aranan sonuca iyice yaklaşmış olmaları da gerekmez. Eskiz, kişinin kendi kişisel görüşünü gerçekleştirmesi için bir taban oluşturmanın başlangıcıdır.

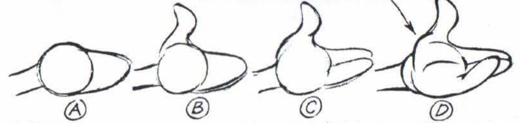
Sağdaki eskizde (Resim 15) işaret parmağının basitçe yukarı aşağı hareketinin nasıl bir heyecan duygusu ve başka çeşitli anlam incelikleri anlattığını izleyebiliyoruz. Küçük parmağın duruşundaki değişiklikler de harekete daha öte duygusal farklılıklar kazandırır, (Resim 14) parmağın her değişimi jestin anlamını başkalaştırır. Bu çizimleri incelemeli, çizimleri değişik konumlara doğru hareket ettirerek değişik duygusal anlamlarla deneyler yapmalıdır."

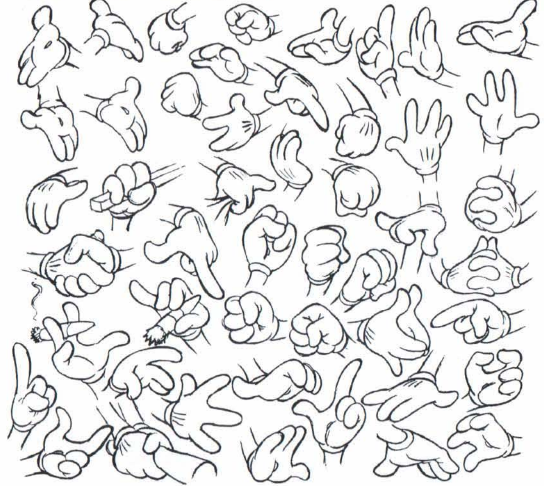
(Burne Hogarth)

Tarzan çizimleriyle ünlü olan Amerikalı sanatçı Burne Hogarth'ın bu sözleri (Resim 16), Hogarth'ın kurucusu olduğu New York Görsel Sanatlar Okulu'ndaki bir dersinden alıntıdır. Bizler için burada ilginç olan şey şu: Hogarth'ın önerdiği inceleme, yani hareketin anatomik çözümlemesi, anlatımsallığından ödün vermiyor. Tam tersine, küçük parmağın değişik duruşu gibi belli bazı anatomik ayrıntılar, çizimin anlatımsallığını "soğukkanlılıkla" belirliyor.

Elin anlatım öncesine örnek olarak hareketli çizim için bir el kitabından alınmış bir başka örnek üzerinde duralım. Preston Blair'in *Learn How to Draw Animated Cartoons* (Çizgifilm Çizmeyi Öğrenin) kitabının amacı, yani nasıl hareket yaratıldığının gösterilmesi, kodlaması olmayan oyuncunun ilgi alanına yakındır (Resim 15).

Çizim ustasının çizim ve önerileri en azından üç tanımlanmış bilgi bölümü içeriyor. Ön-

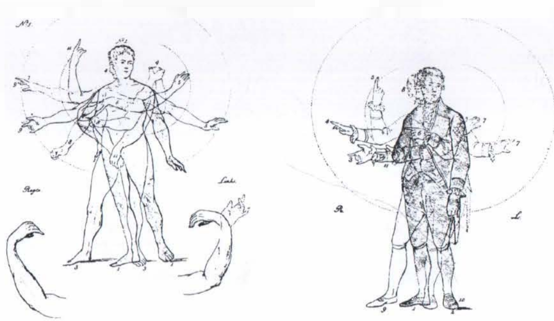




14. Karikatür ve çizgi film için el hareketleri. Alındığı yer, Preston Blair'in çizgi film çizerleri için bir el kitabı olan *Animation* [Animasyon]. (Trustin, Kaliforniya).



15-16. Burne Hogarth'ın çizimlerinden elin hareketi, hareketin çözümlenmesi ve Tarzan çizgi filminden bir çizim.



17-18. Tragedyada uzun kol hareketleri (solda) ile komedide kısa kol hareketleri (sağda). *Jelgerhuis'ten Theoretische lessen over de gesticulatie en mimik*'ten (Mim Sanatında El-kol Hareketleri üzerine Kuramsal Ders – Amsterdam, 1827) çizimler. Jelgerhuis tiyatro uygulaması dersleri veren bir Alman oyuncuydu. Bu dersleri daha sonra iki cilt halinde yayımladı. Ciltlerden birinde çeşitli dramatik türlerdeki sahne hareketlerinin dilbilgisini açıklayan 100'den fazla çok net çizim vardı. Kitabın ellere ayrılmış bölümünde kolların ellere göre işlevlerini anlatıyor. El hareketleri aslında tragedya ile komedide aynı olmakla birlikte, komedide kolların farklı açılmasından ötürü doğan bedenden uzaklık izlenimi yüzünden değişik gibi görünüyor.







celikle ortadaki üç parmaktan birinin dışlanması; bu parmağın ortadan kalkması fazlalık olan bir öğeyi eleyerek önemli öğeleri rahatlatıyor (Bkz. *Dışlama*). Bunu yaparken farklılaşmış elin "el" kimliğini yitirmemesini de sağlıyor. İkinci olarak elin bir bölümü hafifçe vurgulanıyor. Bu, başparmak dibi oluyor. Böylelikle anlatım için onun önemine ve başparmak ile öteki parmaklar arasındaki diyalektiğe dikkat çekilmiş oluyor. Son olarak birbirine tıpatıp benzerlikten kaçınılıyor. Bu resimlerde, tiyatroda sahne üzerinde olduğu gibi bu parmağın değişmesi gerçeği, tekdüzeliği ortadan kaldırıyor. Bir parmağın *keras*'tan *manis*'e değişmesi, tüm elin değiştiği algısına yol açıyor. (Bkz. *Enerji*)

François Delsarte'ın (1811-1871) elin anlatımsal hareketleriyle ilgili keskin ve duyarlı gözlemleri arasında tek bir parmağın davranışına yönelik bazı ayrıntılar var. Delsarte yıllarca Lüksemburg Bahçeleri parkında dolaşırken çocuklara doğru eğilen kadınların hareketlerini karşılaştırmıştı. Eğer kadın bir bakıcıysa ve çocuğu sevmiyorsa çocuğa doğru kollarını uzatırken el başparmakları içe dönük duruyordu. Ama eğer çocuğu seviyorsa başparmak kalkık oluyordu. Kadın çocuğun annesiyse o zaman başparmak en uç noktaya kadar açılmış bulunuyordu. (Resim 19) Delsarte, Michelangelo'nun yapıtında istem ve enerjinin başparmağın dışa dönüklüğüyle ifade edildiğini saptamıştı. Öte yandan morgdaki kadavralarda başparmak içe dönüktü. Bu, kodlamalı ya da kodlamasız olsun, bir aktörün yüzleşmesi gereken ellerin yaşamıdır.

19. (üstte) El incelemesi. Bir anne çocuğuna doğru uzanıyor (Fotoğraf, Muybridge'e ait), başparmakların nasıl yukarı doğru açılarak Delsarte'ın başparmakların açılışı ile annenin çocuğuna olan ilişkisi üzerine varsayımını desteklediğini gözleyin.

20-21. (altta) "Ellerin dansı". Loie Fuller'in yarattığı bir solo dans gösterimi.

Hindistan: Eller ve anlam

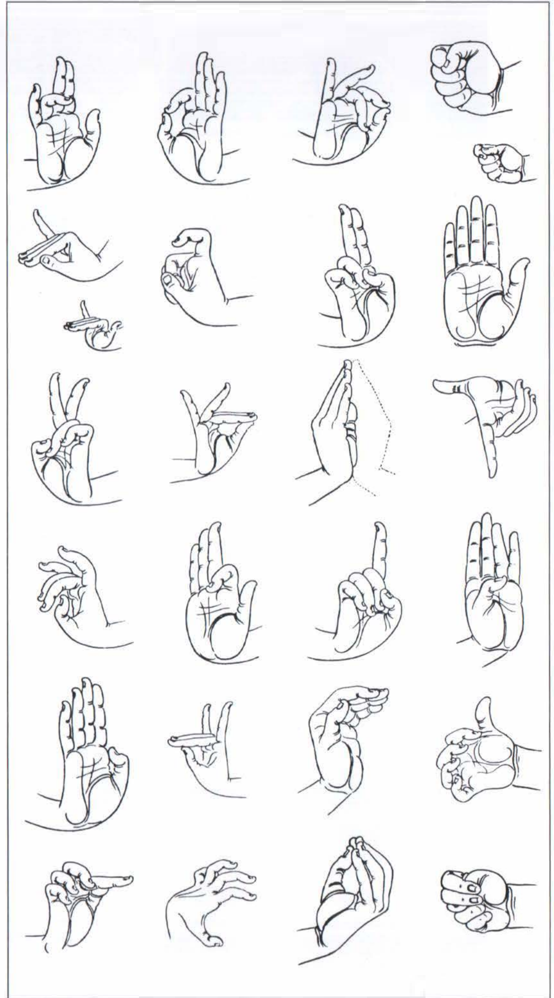
Sanskritte *hasta* (el, kol) ile *mudra* (damga), *Veda*'lar dönemindeki (I.Ö. 1500'lerde) kutsal gösterimler sırasında *mantra* denilen dinsel formülleri yinelerken rahipler tarafından kullanılan el hareketlerinden kaynaklanan deyimlerdir. Ayrıca geleneksel olarak saptanmış altı *mudra* vardı. Bunlar Buddha'nın yaşamının belli anlarında karşılığını bulan el hareketleridir.

Mudra'ların, Hint sanatının klasik döneminden başlayarak dans içine girmeleri, sayısız bilimsel yapıtta tanımlanarak kodlanır. (Pek çoğu hâlâ elyazması biçimindedir.) Hindistan'ın neredeyse tüm bölgelerinde bulunan Bharata Natyam'dan Kathakali'ye, Odissi dansından az bilinen ama yaygın başka biçimlere dek Hint dansının çeşitli türleri bu temel üzerinde kurulmuştur. (Bkz. *Davranış Yinelemesi*)

Mudra'lar tüm dans biçimlerinde çoğunlukla aynı duruşa sahiptir ama farklı adları ve kullanımları vardır. Örneğin Bharata Natyam'da 28 (ya da 32) kök *mudra* vardır. Buna karşılık Kathakali'de bu sayı 24, Odissi dansında ise ayrıca kendi *mudra*'ları olan başka biçimlerle ortaklaşa 20 *mudra* kullanılır. Bu kök *mudra*'lara dayandırarak Kathakali, en çok sayıda *mudra* bileşimleri oluşturmuştur. Bunlar üç olasılığa bölünür: *sanyukta*'da her iki elde aynı *mudra* vardır, *asanyukta*'da tek elde bir *mudra*, *misra*'da her bir elde başka bir *mudra* vardır. Bu *mudra*'ları uzam içinde, bedene ve yüz anlatımına ilişkin değişik biçimlerde kullanarak Kathakali oyuncusu dokuz yüz sözcükten oluşan bir sözlük yaratabilir.

Anlatım öncesi bakış açısından belki de en ilginç *mudra* özelliği, tüm Hint dans tiyatrosu ile kodlamanın köklerini ayıran çift ilke kategorilerine ilişkin kullanılan özelliktir. Yorum danslarında *(nritya) mudra*'ların sözünü ettiğimiz gerçek dil değeri vardır, yani bunlar sözcük anlamları taşır. Neredeyse her dans gösteriminde bulunan saf dansta (*nritta*) ise *mudra*'lar sadece bezeme değeri taşır ve "saf ses" olarak kullanılır. Dahası kodlama temeli üzerinde kesin işaretlere (*hasta / mudra:* el / damga) dönüşür, *hasta prana* adını taşıyan bir sınıflandırma vardır. Bu, ellerin yaşamı anlamına gelir ve ellerin yerleştirilebileceği duruşları belirler. Aşağıdaki *hasta prana*'ların bir listesidir:

kuncita: parmaklar içe doğru kıvrılmıştır.
prerita: parmaklar geriye kıvrılmıştır.
recita: eller dönmektedir.
apavestita: avuç içleri yere bakar.
udvestita: avuç içleri yukarı dönüktür.
punkhita: titreyen parmaklar.
vyavrtta: parmaklar ters dönmüştür.
bhujanga: yılan gibi kıvrılma hareketleri.
prasarana: gevşemiş ya da ayrık parmaklar.



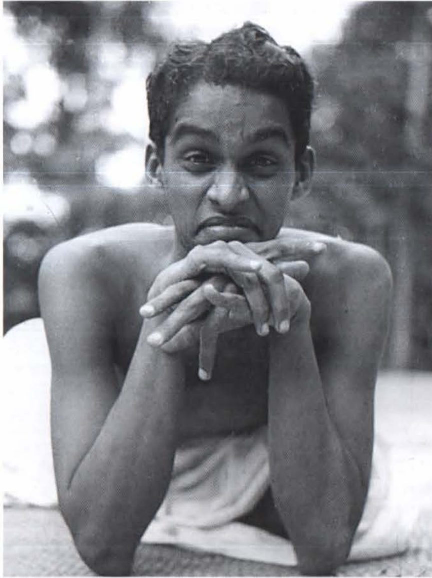
22. Kathakali'nin 24 kök mudra'sı: 1. Pataka; 2. Mudrakya; 3. Kataka; 4. Mushti; 5. Kartarimukha; 6. Sukhatunda; 7. Kapitthaka; 8. Hamsapaksha; 9. Sikhara; 10. Hamsasya; 11. Anjali; 12. Ardhachandra; 13. Mukura; 14. Bhramara; 15. Suchikamukha ya da Suchimukha; 16. Pallava; 17. Tripataka; 18. Mrigasirsha; 19. Sarpasirsha; 20. Vardhamanaka; 21. Arala; 22. Urnanabha; 23. Mukula; 24. Katakamukha.

Sadece birinci mudra'yı, Pataka'yı ele alacak olursak örneğin çeşitli olası anlamlar şöyledir: (1) iki elle; güneş, kral, fil, aslan, boğa, timsah, kavis, sürüngen, bayrak, dalga, yol (ya da cadde), patala (yeraltı dünyası), yer, kasık, tekne (yani gemi), saray, akşam, öğlen, bulut, karınca yuvası, baldır, hizmetçi, ayaklar, disk (Vişnu'nun silahı), oturma yeri, şimşek, gedik, soğuk, araba tekerleği, barışçıl, kambur ya da eğri, kapı, yastık, kanal, ayağın üstü, sürgü; (2) tek elle; gündüz, gitme, alın, beden, gibi, benzer, bu, ses, haberci, kumsal, kıyı, yumuşak, yaprak.

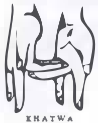


23-25. (solda ve sol altta) Hindistan'da Kerala eyaletinde Cherutteruthy'deki Kalamandalam Kathakali Okulunda öğrenciler mudra'ları öğreniyor.

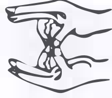
(sağ altta) Kathakali oyuncusu M.P.S. Namboodiri 1986'da Holstebro ISTA'da bir *mudra* gösteriyor.



























26. Odissi dansında çift elli mudra örnekleri.

Bir anlamdan ötekine, bir hareket öğesinden ötekine değişen gerilimlerin yarattığı bu kesin nabız atışı, bir oyuncunun ellerini tüm kültürel kodlamaların ötesinde yaşama geçirir.

Pekin Operası'nda eller

Çin tiyatrosunda, Pekin Operası kişilerinin bölündüğü çeşitli roller arasında ayırım yapabilme gereksiniminden doğan elliden fazla alışkısal el duruşu vardır. Bunlar özellikle de erkek kişiler ile kadın oyun kişilerini ayırdetmenin yöntemiydiler, çünkü çok yakın zamana kadar kadın kişiler erkek aktörler tarafından canlandırılıyordu. Özel bir makyaj ve kostümden başka karakterin cinsiyet ve sosyal konumuna uygun el davranışlarını yeniden kurmak gerekiyordu. Örneğin kadınlar uçlara doğru incelen ellerle harekette bulunurken genç oyun kişileri başparmağı saklı tutan çekinik el hareketleri yapar. Yaşlı kişiler ile savaşçılar ise başparmağı, hareketin gücünü vurgularcasına dik tutar.

Duruşların sayısından da belli olduğu gibi Çinli oyuncuların elleri gündelik yaşamı yinelemeye ve büyütmeye





27-28. (en üstte) Pekin Operası'nda el kullanım gelenekleri örnekleri: 1. Utanç (erkek rollerde); 2. Kendi (işaret parmağını göğüse yöneltmek, erkek ve kadın rolleri); 3. Savunma anlatan bir jestin başlangıcı; 4. İsteksizlik (1. jeste benzer biçimde baş parmak saklı olarak avuç içini göstermek); 5. Emin olmamak (kadın rolleri); 6. Bir şeyi göstermenin 20 yolundan biri (kadın rolleri); 7. Birini söyleşi dışında tutmak üzere bir elin işaret parmağı kalkık olan öteki kola işaret eder; 8. Savunma jesti, eşliğinde pelerinin hızlı bir hareketle sağa savrulması; 9. Umutsuz bir durum (baş parmak aşağıya yönelik, hem kahraman hem de düşman erkek rollerinde). Ortada: iki Pekin Operası karakteri, bir soytarı ile genç; bir el hareketi gerçekte tüm bedenle yapılan bir eylemdir. (üstte) Büyük Pekin Operası oyuncusu ve hocası Mei Lanfang bir öğrencisine doğru parmak gerilimini gösteriyor.



eğilimli alışkılar tarafından düzenlenir. Dahası, Çinli oyuncu, tek bir hareketle ya da çok sayıdaki beden duruşlarından biriyle anlatılamayan karmaşık duyguları oynamak için sırtını seyirciye döner ya da yüzünü, giysiyi yapay biçimde uzatan *su kolları*'ndan birinin arkasına gizler. (Bkz. *Sahne ve kostüm*)

Son olarak unutulmamalı ki Hintli ya da Balili oyunculardan farklı olarak Çinli aktörler uzun uzadıya konuşup şarkı söyler. Eller böylelikle belli bir duruşu tanımlamak ya da sözcüklerin altını çizmek için kullanılır ama sözcüklerin yerini almaz.

Bali dansında eller

Ellerin hareket ilkelerini Balili dansçılar *keras* ile *manis* duruşlarıyla (Bkz. *Enerji*), parmakların, avuç içlerinin ve bileğin gücü ve yumuşaklığı ile anlatır. Aktörün tüm bedenini etkileyen ilkeler arasındaki bu karşıtlık, –ilk anlamlarını yitirmiş de olsalar– ellere "saf ses" in hareketliliğini sağlar.

Ellerin geriliminde hiç durmayan değişimlerin, kolların duruşunda sürekli bir değişime yol açtığını izlemek ilginçtir. Kollar da sırasıyla gövdeyi ve gözdeki bakışların özellikle önemli olduğu başı etkiler. Balili bir dansçının gösterdiği bu hareket sıralaması, oyuncunun beden tutumunun çok yönlü gerilim yansımalarını görüntülüyor. Baş bir yöne doğru hareket ederken gövde bir başka yöne, eller ve kollar yine başka bir yöne doğru hareket ediyor.

Japon tiyatrosunda eller

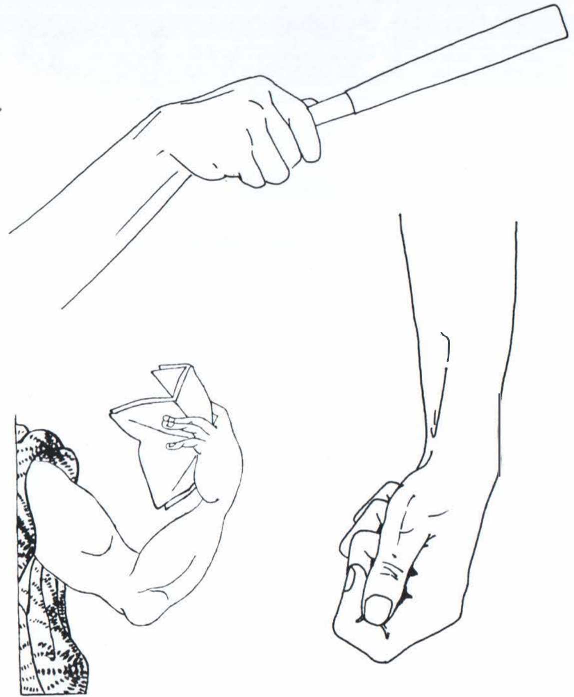
29-30. Salento'daki ISTA'da (1987) I Made Bandem tarafından gösterilen Bali dansı pozisyonundan *keras* (güçlü) ve *manis* (yumuşak). Çizimlerde *keras* gerilimi işaret parmağında görülüyor.



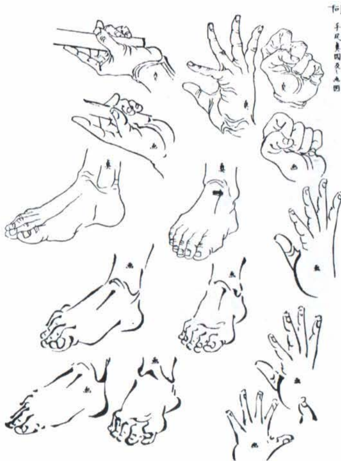
Kamae denilen temel beden duruşunda elin kıvrılmasından (Bkz. *Anlatım öncesi*) elin sahne gereçleri ve başka nesnelerle bağlantılı daha dinamik ve gerçekçi hareketlerde kullanımına dek, her tür Japon tiyatrosu oyuncularının gösterme eğiliminde oldukları şey, elin duruşunun örgenselliği ve temel doğasıdır. Her çeşitlemeyi yeniden üretirken yaşam içindeki elin her bir hareket ilkesi, ellerin duruşları, her ayrıntı fazlalığının ortadan kaldırıldığı bir tutumluluğun buyruğundadır. Japon oyuncuların el kodlamaları sözcükler ifade etmek yerine kesin anlam aktarır. (Bkz. *Vizyon*) Bu, sadece en gerekli olanı korumak amacına yönelik bir sürecin sonucudur ve gündelik teknikten gündelikdışı tekniğe geçişin en kusursuz örneği olarak görülebilir.

Klasik dansta eller

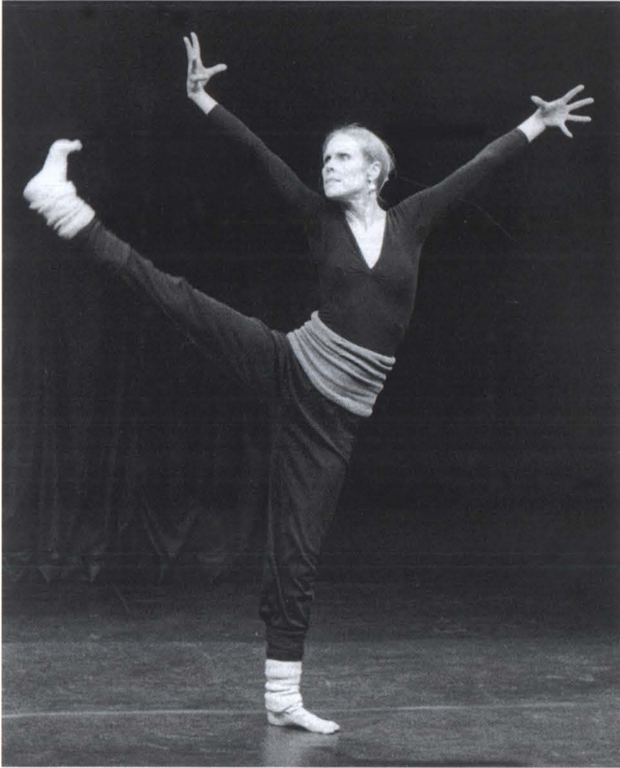
Klasik dansta, Japon ve Bali tiyatrosunda ol-



31-33. (solda) Kabuki oyuncusunun el duruşları: temel kamae duruşlarında bileği bükme yöntemi sayesinde (b) Japon oyuncuları hem canlı hem de gündelik-dışı kılan tipik gerilimlerden birini gerçekleştirir. Oyuncular için bir 18. yüzyıl el kitabından alınmış bu resimde (a) basit bir kâğıt katlama hareketinin nasıl karmaşık bir el becerisi olduğunu fark ederiz. (sol altta) Japon ressam Kyosai'nin el ve ayak etüdleri. Temelde grafik bir doğası olan Japon resminde (örneğin Batı resminde olduğu gibi gölgeler bulunmaz) bu ellerde olduğu gibi yaşamdaki gerilimi anlatması gereken ayrıntı ve çizginin incelenmesine çok önem verilir. (sağ altta) Katsuko Azumo, mit aslanı Şişi'yi canlandırıyor.





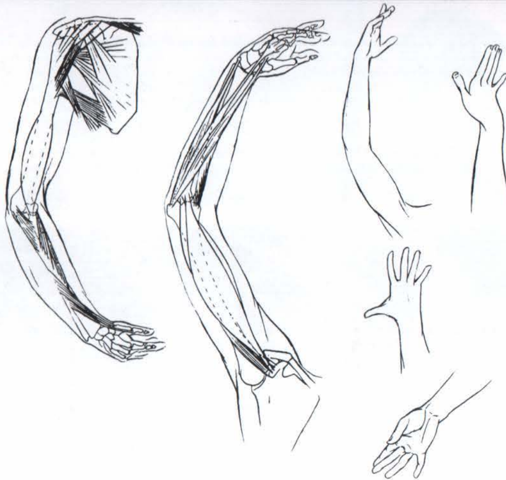


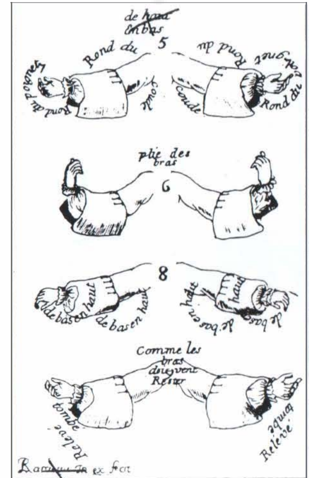
duğu gibi, elin duruşuna ilişkin kesin birtakım kodların bulunmasıyla birlikte dansçının elleri sadece saf hareket ilkesi sergiler, dolaysız söze dökülebilir bir anlam taşımaz. "Bu inceleme kol ile el mekanizmasının nasıl tam ve kesin çalıştığını göstermek amacıyla yapıldı. Kolun hareketi, beden ve elin ritmi eşliğinde uzanması, ince anlam ayrıntıları anlatır, hareketin anlamına işaret eder. Bu anlam ayrıntıları ile anlamlar üzerinde düşünce ve duyarlılıkla çalışılmalı, onların eklemli hareketlerin büyük özgürlüğü yüzünden abartıya dönüşmesinin önüne geçilmelidir." (Georgette Bordier, *Anatomie appliquée à la danse* – Dansa uyarlanmış anatomi])

Çağdaş tiyatrodan bir örnek

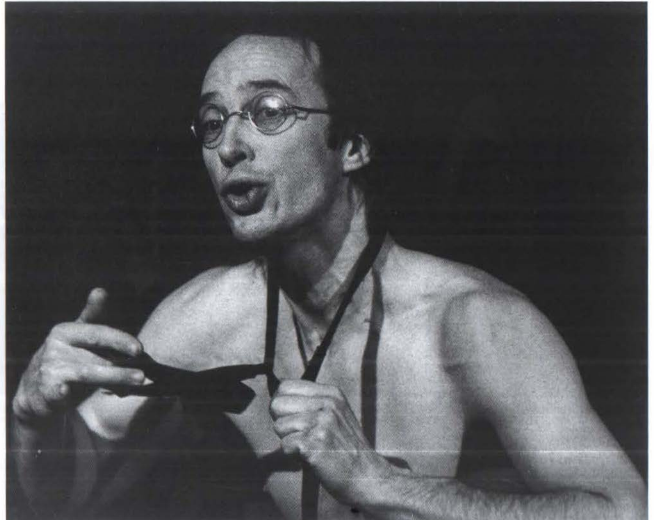
Doğulu oyuncuda eller süreci, "soğuk-

34-36. (sol altta) Klasik balede eller ve kollar. G. Bordier'nin anatomie *Appliquée à la danse*'tan (Dansa uyarlanmış anatomi) (Paris, 1980) alınmış çizelge. (altta) 18. yüzyıl klasik balesinde eller ve kolların kullanımı. Pierre Rameau tarafından *Le Maître à danser*'de (Dans Hocası) yer alan gravür (Paris, 1725).



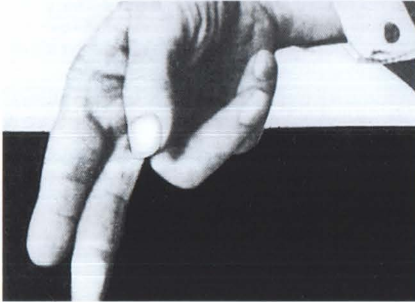


lukla" gösterildiğinde bile seyirci için anlatım değeri taşır biçimde kodlanmışken ellerin aynı "yaşam" etkisi belli bazı Batılı oyuncular için yaşamdaki elin gerilimlerini yeniden yaratmak üzere değişerek, bireysel, çoğu kez de psikoteknik bir süreçten geçerek doğaçlama sayesinde elde edilir. Ama kişisel doğaçlamaya da dayansa, süreç, canlılığını yitirmeden "saptanmalıdır". (Resim 37-38-39-40)



37-38. (üstte) Norveçli oyuncu Else Marie Laukvik, Odin Tiyatrosu'nun *Come And the Day Will be Ours*'da (Gel, Gün Bizim Olsun) (1978). (sağda) *Wait for the Dawn*'dan (Şafağı Bekle) (1984) Kanadalı aktör Richard Fowler.







39-41. (sağ üstte) S. N. Sudibinin'in yontusunda Stanislavski, Ibsen'in Bir Halk Düşmanı oyununda Doktor Stockmann rolünde, 1900. Bu karakterin kendine özgü jest ve fiziksel davranışları ancak bu gibi ender simgeler sayesinde görebiliyoruz (Resim 39-40). Stanislavski'nin en iyi oyunlarından birini ortaya koyan bu karakter için biyografisini kaleme alan David Magarshack şöyle yazar:

"Yönetmen olarak Stanislavski aktörlerine bir rolün derinliğine ulaşma yöntemi için betimlemekte oldukları karakterin ruhsal görüntüsüne en çok yaklaşan herhangi bir gerçek yaşamdan tanıdıklan kişinin dış özelliklerinden yararlanmalarını öğretiyordu. Hatta onları rollerine örnek olacak kişiyi uydurmaya yüreklendirmeye kadar işi vardırıyordu. Dr. Stockmann'ı yaratmada Stanislavski de besteci Rimsky-Korsakov'u örnek almıştı. Bu rolde sahne davranış ve jestlerinin kendiliğinden geldiğini gördü. Ama bu ancak görünüşte böyleydi. Oyunculuğunu çözümlerken anladı ki Dr. Stockmann'ın jestleri, yürüyüşü ve davranışı kendine içgüdüsel bir biçimde gelmesiyle birlikte aslında bunlar yaşamda karşılaştığı insanlardan bilinçaltında biriktirdiği belli miktarda izlenim arasından farkına varmadan çekip çıkardığı, Dr. Stockmann'a en uygun özellikler olarak kendi imalatından kaynaklanıyordu. Böylece Dr. Stockmann'ın miyopluğu, aceleci yürüyüşü, bedeninin üst kısmını öne uzatarak yürümesi, özellikle de parmaklarını anlatımsal biçimde kullanışı –işaret ve orta parmak dışa açık, öteki iki parmak üstüne başparmak kapanarak içe kıvrılmış– bunların hepsi yaşamdan alınmıştı. (...) Öfkeli bir tartışmaya girdiğinde başparmağı dışa açılmış, işaret ve orta parmağı ile üçüncü ve küçük parmağı yanyana sıkı tutularak ve her iki parmak takımı bir makasın iki keskin ucu gibi ayrılmış olarak "havayı kesme"si, hep savını bu biçimde ortaya koyan Maxim Gorki'den alınmıştı". (David Magarshack, *Stanislavski*, Londra, 1950)

Meyerhold derdi ki: "Karakterler nasıl doğar? Önce bir kol belirir, sonra bir omuz, bir kulak ve sonra bir yürüyüş tarzı." (*Théatre en Europe*, sayı 18, 1988). (sol üstte) Stanislavski'nin eli: Stanislavski, Ostrovski'nin *Akıllı Bir Adam Bile Yakalanır*'ında, Krutitsk rolünde, 1909.





42-43. İtalyan aktris Franca Rame kendi tek kişilik gösterimlerinden birinde (1984). Eller sözcüklerin altını çizer ve sessel eylemi büyütür. Sağ el, sol elin yumuşak hareketiyle karşıtlık halinde, şiddetli hareket içinde bir ağız gibi açılır (solda): bu birbirini karşılama hareketi bir başka imgede daha bulunur: Ağızdan kaçan sözcükler tüm bedenin hareketiyle vurgulanır, açık duran üstteki el alttaki elin titreşimine yol açar (sağda).

ENERJİ

Enerji: Güç, kuvvet, iş yapma kapasitesi.

– Penguin English Dictionary, *Penguin Books*, Harmondsworth, England, 1984

Oyuncunun enerjisi kolay tanımlanabilir bir niteliktir, oyuncunun sinir ve kas gücüdür. Bu gücün salt varlık gösterişi, her canlı bedende doğal olarak var olduğuna göre özellikle ilginç değildir. İlginç olan, bu gücün çok özel bir bağlam içinde, yani tiyatroda yoğrulmasıdır. Yaşamlarımızın her anında bilerek ya da bilmeyerek enerjimizi biçimlendiririz. Bu günlük enerji kullanımından başka, bir de hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek ve çevredeki dünyaya katılmak için değil ama etkili tiyatral biçimde hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek için fazladan kullandığımız enerji vardır. Bu yüzden oyuncunun enerjisini incelemek demek, oyuncuların kas ve sinir güçlerini gündelik-dışı değişkenlere göre biçimlendirmede kullanabildikleri ilkeleri araştırmak demektir.

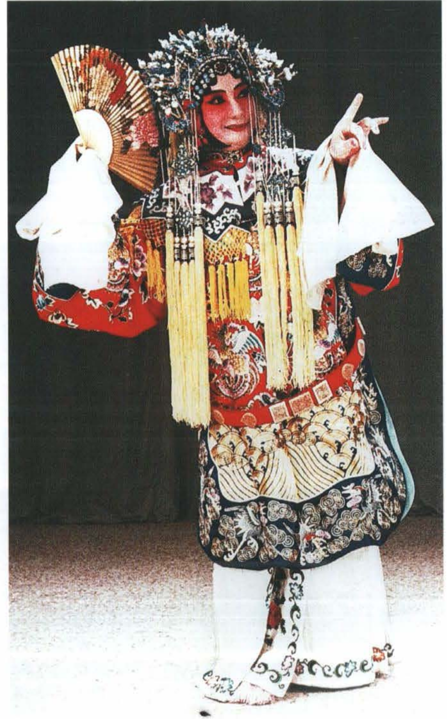
Bu ilkelerin çeşitli biçimlerde bir araya gelmeleri, Decroux'dan Kabuki'ye, No'dan klasik baleye, Delsarte'den Kathakali'ye çeşitli geleneklerin tekniklerinin temelidir. Ama aynı zamanda Buster Keaton'dan Dario Fo'ya, Toto'dan Marcel Marceau'ya, Ryszard Cieslak'tan Iben Nagel Rasmussen'e çeşitli bireysel tekniğin de temelidir.

– F. Taviani, *L'Energia dell'attore come premessa* [Bir temel olarak oyuncunun enerjisi]

Kung-fu

Her tiyatro geleneğinin, oyuncunun seyirci karşısında gereğince oyunculuk edip edemediğini kendine özgü söyleme yolu vardır. Gereğince oyunculuk etmenin pek çok adı vardır. Batı'da en sık sözü edilen, enerjidir. *Canlılık* ya da en basitinden oyuncunun *varlık* göstermesidir. Doğu'nun tiyatro geleneklerinde göreceğimiz gibi başka kavramlar kullanılır. Hindistan'da *prana* ya da *shakti* gibi, Japonya'da *koshi*, *ki-hai* ile *yugen* gibi, Bali'de *chikara*, *taksu* ile *bayu* gibi, Çin'de *kung-fu* gibi deyimler buluruz.

Çeşitli kodlanmış tiyatro biçimleri, elle tutulamaz, tanımlanamaz ve ölçülemez bir nitelik olan bu gücü, bu canlılığı elde etmek için çok özel yöntemler kullanır. Bu





1-2. Mei Lanfang (1894-1961) Çin Operası kadın rollerinde uzmanlaşmıştı. Oğlu Mei Baoju da aynı türde bir oyuncudur. Burada Mei Baoju gösterimde ve gündelik yaşam durumlarında görülüyor. (üstte) Holstebro İSTA'da bir tan (dişi) rolünü gösterirken (1986) ve (solda) Holstebro dolaylarında kırda dolaşırken





3-4. Ünlü Çinli kadın rolleri oyuncusu Mei Lanfang (1894-1961) (en üstte) yaşamının ileri yıllarında bir Pekin Operası hareketi gösterirken ve (üstte) kariyerinin başlarında kadın savaşçı rolleri oynarkenki görünümüyle.

yöntemler, oyuncunun bedeninin içsel duruşlarını yok ederek normal dengeyi değiştirmek ve günlük hareket dinamiğinden vazgeçmek üzere tasarlanmıştır.

Bu uçucu kaçıcı niteliğe ulaşmak için somut ve elle tutulur alıştırmalardan yararlanılıyor olması bir paradokstur. Bu paradoksu *kung-fu* sözcüğü tam olarak anlatır. Bu, hem belirli bir alıştırmanın adıdır, hem de oyuncunun varlığı dediğimiz soyut boyutu tanımlamak için kullanılan deyimdir.

Batı'da bir dövüş tekniği olarak bilinen *kung-fu*, Çincede "karşı koyma yeteneği" anlamına gelir.

Bununla birlikte birkaç anlamı daha vardır. Ulusal savaş sanatının adıdır, ama aynı zamanda sadece sürekli çaba ile ustalık kazanılan her tür disiplin, yeti ya da yeteneğe ilişkin anlamı vardır. Tamamlanmış, bitirilmiş çalışma ve güç anlamına da gelebilir ama bir bilim adamının çalışması için de kullanılabilir. (Çinli düşünür Konfüçyüs'ün adı, *kungfu-tsu*'nun Batılı bir uyarlamasıdır.) Böylece deyimin tek bir anlamı olmayıp, anlamın kullanıldığı bağlama göre oluştuğu görülür. *Kung-fu* çoğunlukla tür belirleyen, alıştırmaya ilişkin kullanılan bir anlatımdır. Her sanat ya da bilim ustasının *kung-fu*'ya sahip olduğu söylenebilir.

Deyim, gerçekte alıştırmalar ya da eğitimden, bu etkinliklerin sonuçlarına dek birbirini tamamlayan bir dizi kavrama uygulanmaktadır. Oyuncular için *kung-fu* sahibi olmak, formda olmak, belli bir eğitim disiplini uygulamış ve hâlâ uygulamakta olmak demektir. Ama aynı zamanda onları doğru titreşimde tutan ve sahnede varlık göstermelerini sağlayan ve çalışmalarının tüm teknik yönlerinde ustalık kazanmış olduklarını gösteren o belli niteliğe sahip oldukları anlamına gelir.

Enerji ve süreklilik

1935'ten son derece ender bir fotoğraf (Resim 6), bir Pekin Operası öğrencisini *ts'ai chi'ao* kullanımında ustalık kazanmayı ve ustasının yardımıyla *kung-fu* elde etmeyi öğrenirken gösteriyor. *Ts'ai chi'ao*, ayağı deforme ederek tüm beden ağırlığının ayak parmakları üstünde taşınmasını sağlayan özel ayakkabılardır. Bu ayakkabılar, geleneksel olarak ayakları doğumdan başlayarak çok sıkı sarılıp sarmalanan kadınlarca giyiliyordu. Daha sonra kadın rolleri oynayan *tan* aktörlerine de uyarlanmıştı.

Kuşkusuz tüm zamanların Pekin Operası oyuncuları içinde en büyüğü, Doğu'da ve Batı'da ünlenmiş olan Mei Lanfang (1894–1961), otobiyografisinde çıraklığı sırasında nasıl eğitilerek *kung-fu*'ya ulaştığını anlatıyor:

"'Chingyi' (saygın kadın) rolünde tam doğru ölçüyü elde etmek için uzun bir süre yinelenme-

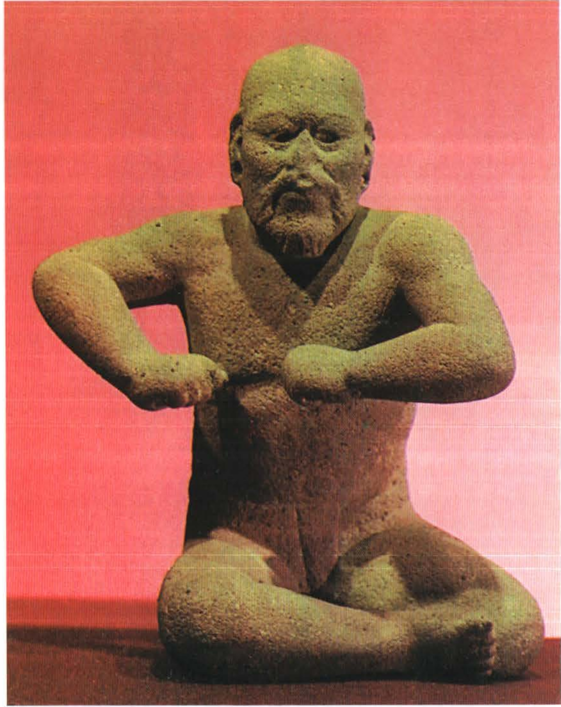
si gereken birtakım temel hareketler vardır. Bunlar, yürüme, kapı açma ve kapama, elin hareketi, parmakla işaret, giysinin kollarını savurma, şakaklardaki saça dokunma, ayakkabı giyme, ellerini göğe kaldırıp yakarma, herhangi bir şeyden yakınmak için kollarını sallama, sahnede dolaşma ve bayılıp bir sandalyeye yığılmayı kapsar.

Gençliğimde alıştırmalar sırasında uzun bir sırayı kullandığımı hatırlıyorum. Sıranın üstüne bir tuğla yerleştiriliyordu ve ben ayaklarıma yürüme değnekleri bağlanmış olarak o tuğlanın üzerinde bir tütsü çubuğu yanıp tükenene kadar ayakta durmaya çalışıyordum. İlk başladığımda bacaklarım titriyordu ve olay bir işkenceydi. Katlanamaz hale gelmem bir dakikayı bulmuyor, aşağı atlamak zorunda kalıyordum. Ama bir süre sonra sırt ve bacaklarımda doğru adaleler gelişti ve yavaş yavaş tuğlanın üzerinde oldukça dayanıklı hale geldim.

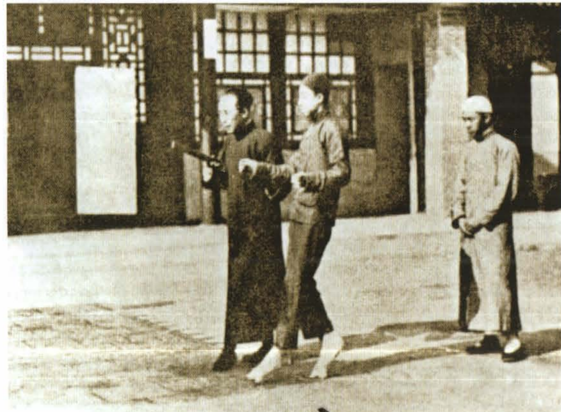
Kışın ayaklarımda kısa değneklerle buz üstünde dövüşmeyi ve yürümeyi çalışıyordum. Önceleri hemen kayıyordum, ama buz üstünde değneklerle yürümeye alıştıktan sonra aynı hareketleri sahne üzerinde değnekler olmaksızın yapmak bir çaba gerektirmez oldu. Yaptığınız her neyse, kolaylığa ulaşmadan önce zor bir aşamadan geçerseniz, acı ve sıkıntılara katlanmanın tatlı bir ödülü olduğunu görürsünüz.

Değneklerle çalışırken ayaklarımda nasırlar çıkmış ve çok acı çekmiştim. Öğretmeninin benim kadar genç bir oğlan çocuğunu bu kadar ağır sınavdan geçirmemesi gerektiğini düşünüp gücenirdim. Ama bugün altmış yaşlarında hâlâ *Sarhoş Güzel* ile *Dağ Hisarı* gibi operalarda kadın savaşçı rollerini oynayabiliyorsam bunu öğretmenlerimin bana sıkı bir temel eğitim vermelerine borçluyum."

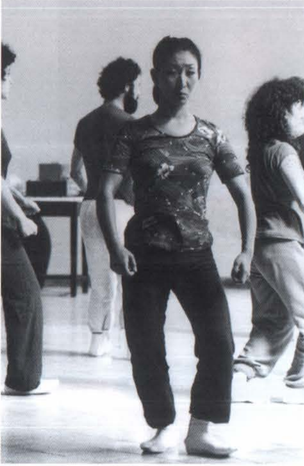
(Mei Lanfang, *Özgeçmiş*)



5. Güreşçi, Olmeca yontusu (Ulusal Antropoloji Müzesi, Mexico City). Duruşun hareketsizliğine karşın figürde ezici bir gerilim ile adeta taştan fırlayacakmış gibi bir güç vardır. Ya da günümüz Meksika ozanı Octavio Paz'ın dediği gibi "Hareketsizlik iki sevgilinin kucaklaşmasıdır."



6. Pekin Operası Okulu'nda (1935) kadın rollerinde kullanılan ts'ai chi'ao denilen, deforme olmuş ayaklara uygun ayakkabılarla eğitim çalışması. Usta öğrencisine yardım ediyor ve yol gösteriyor. Ustanın kolunun altındaki sopa zaten kendi adına konuşuyor.







7-8. Buyo dansçısı Katsuka Azuma klasik Japon tiyatrosunda kullanılan ve zaman içinde enerji duruşundaki tipik bir yürüme biçemini gösteriyor (Volterra İSTA, 1981). Kolları sabit bir duruşta tutmanın, bacakları bükerek, çift kat destekli tabi denilen beyaz terliklerle ayakları kaldırmanın yolları, kimonosuz ikinci fotoğrafta daha da açıkça görülebiliyor.

9. (sağda) Genç Bali dansçısı Jas, parmak uçlarında hassas dengedeyken dansı bir zaman içinde enerji anında durduruyor.

Koshi, ki-hai, bayu

"Japonya'da değişik tiyatro geleneklerinden her birinin (No, Kyogen, Kabuki) kendine özgü deyimleri olmasına karşın, tüm geleneklerin oyuncunun sahne varlığını tanımlamak için kullandıkları tek bir sözcük vardır. Bu da *koshi*'dir. Japoncada *koshi*, bedenin çok belirli bir bölümüne, kalçalara ilişkin kullanılır. Normal olarak yürürken kalçalar bacakların hareketini izler. Ama eğer kalçaların hareketini indirgemek istersek, yani bedende sabit bir eksen yaratmak istersek, dizleri kırmamız ve gövdeyi tek bir birim halinde hareket ettirmemiz gerekir (Resim 7-8).

Kalçaları sabitleyip, bacakların hareketini izlemelerini önlemekle bedende iki farklı gerilim düzeyi yaratılmış olur. Aşağıdaki (hareket etmesi gereken bacaklar) ve yukarıdaki (kalçaları itme görevini üstlenen omurga ile gövde) gerilim.

Bedende bu iki karşıt gerilim düzeyini kurmak, baş ile boyun, gövde, kalça ve bacakların kaslarını da kapsayan özel bir denge duruşunu geliştirmeyi gerektirir. Aktörün tüm adale gerilimi değişir. Çok daha fazla enerji kullanır ve gündelik tekniğine uygun harcadığından daha büyük bir çaba harcar."

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis* [Tiyatro Antropolojisi: İlk Varsayım])

Özellikle No tiyatrosunda oyuncunun enerjisi için daha genel bir deyim buluruz. *Ki-hai*, ruhun (*ki*, nefes anlamına gelen *preuma* ile *spiritus* gibi) bedenle derin uyumu (*hai*) demektir. *Ki-hai*, *preuma* ile *spiritus* anlamlarına gelen Sanskrit *prana* deyimine eşdeğerdir ve hem Hindistan'da hem de Bali'de kullanılmaktadır.

Bali'de, oyuncunun sahnesel varlığını tanımlamak için kullanılan üç sözcük vardır: *cesta kara*, *taksu* ve *bayu*. *Cesta kara*, oyuncunun düzenli ve ağır bir eğitim sonucunda elde ettiği güçtür. Öte yandan *taksu*, oyuncuyu avucuna alan ve onun denetiminde olmayan bir tür bağımsız tanrısal esindir. Oyuncu "bu gece *taksu* vardı" diyebilir ya da "bu gece *taksu* yoktu" diyebilir. Ama *cesta kara*'nın var olup olmadığı tamamiyle kendisine bağlıdır.

Bununla birlikte normal olarak oyuncunun varlığını anlatan deyim *bayu* "rüzgâr" ile "nefes"tir (*spiritus*). *Pegunda bayu* sözü, oyuncunun enerjisinin doğru dağılımı için kullanılır. Japoncadaki *ki-hai* gibi Balililerin *bayu*'su bedeni yücelten ve yaşamsallık üreten güç artışının tam karşılığı bir tanımdır.

Animus – Anima

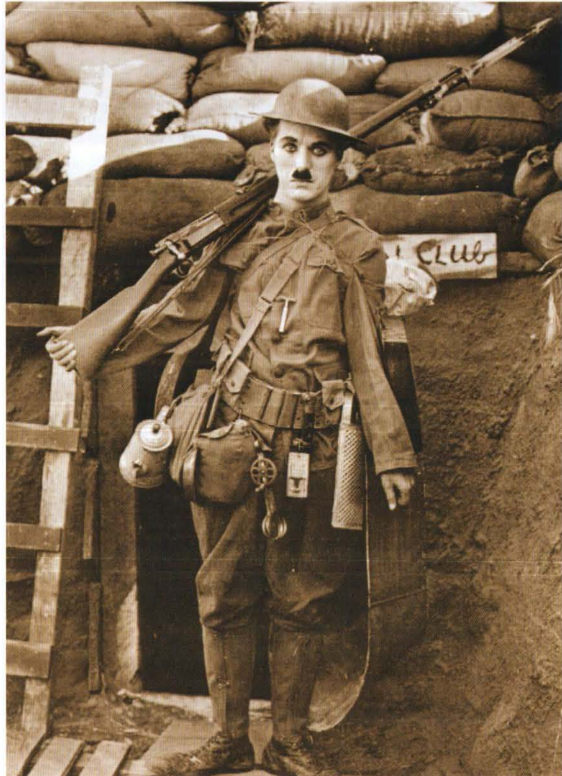
"Venilia ile Selacia iki Roma tanrıçasıydı. Biri, kıyılara varan dalgaların tanrıçasıydı, öteki açık denize dönen dalgaların tanrıçasıydı. Eğer kıyıya gelen su ile yeniden denize dönen su aynı suysa, neden iki tanrıça oluyordu? Öz ile güç aynı olabilir, ama enerjinin yönü ile niteliği değişik ve karşıt olabilir. Dalganın enerjisi ya da iki tanrıçanın dansı, oyuncunun anlatım öncesine denk düşen altyapıda çift kenarlı enerjilerinin, şiddetli *animus* enerjisi ile yumu-

şak *anima* enerjisi profillerinin karışımında izlenebilir.

Salt tinsel varlık olarak düşünülmeden, platonik ve Katolik olmadan önce ruh, ılık bir esinti olarak, insan ve hayvanların hareket ve yaşamına can veren sürekli bir akış olarak düşünülürdü. Yalnızca Antik Greklerde değil pek çok kültürde beden, vurmalı bir çalgıya benzetilirdi, hâlâ da benzetilir: bu çalgının ruhu vurgu, titreşim, ritmdir.

Bu rüzgâr –titreşim ve ritm– iç gerilimindeki hafif bir başkalaşmayla görünüm değiştirebilir. Dante'yi yorumlarken ve binyıl eşiğindeki kültürel tutumları özetlerken Bocaccio, *anima* yani canlı ve içsel esinti, bir şeye doğru çekilip onu arzularsa *animus* olur, demişti. (Latincede *animus* hava, soluk demektir.)

Yumuşak enerji *anima* ile şiddetli enerji *animus*, erkek ile dişi ayırımıyla ya da Jung'vari arketipler ve yansımalar-





10-11. Her erkeğin içinde bir kadın vardır, her kadının içinde de bir erkek. Bu bilinen (ya da evrensel) gerçek, oyuncunun bireysel enerjinin, çift keskin kenarlı doğasının ya da animus ile anima enerjilerinin varlığının ayırdına varmasına yardım etmez. Dişi ve erkek enerjilerden söz etmek ya da bunları anima ile animus enerjisine eşit olarak düşünmek bir yanılgı olur. Bir oyuncunun bu enerjilerden tek biriyle güdüldüğünü düşünmek de aynı derecede yanılgıdır. Bunların her ikisi hep vardır. Deneyimli bir oyuncu kâh birini kâh ötekini öne çıkararak kullanımlarını dengede tutmayı bilir. Enerji akımının bu gelgitinin kullanılışı, evrensel ün kazanmış kimi oyuncuları düşündüğümüzde daha iyi anlaşılır, burada Silah Omuzda'da gördüğümüz Charlie Chaplin (1889-1980) ya da Luchino Visconti'nin Bellisima'sından (1951) bir karede gördüğümüz Anna Magnani gibi. Chaplin'in enerji niteliği yumuşak, tipik anima türündendir ama hiç kimse onun kadınsı olduğunu söyleyemez. Anna Magnani gibi bir oyuncu ise belirgin animus enerji niteliği sergiler, ama yine onun da erkeksi olduğunu kimse ileri süremez.

Animus ile anima enerjileri arasındaki gelgit, Hintli, Balili ya da Japon aktör ve dansçılarında, özellikle içinde pek çok karakter bulunan öyküleri oynadıklarında açıkça belirgin olur. Bu gelgit, cinsiyet ayırımı gözetmeyen bir eğitim almış Batılı dansçı, oyuncu ve pantomimcilerde benzer biçimde belirgindir. Enerjilerinin birbirini tamamlayıcı kutuplarını biçimlendirme yetenekleri, pek çok oyuncunun toplumsal kadın-erkek davranış kalıplarının karşıtını ortaya koyma yoluyla şaşırtıcı ve büyüleyici olmalarını sağlamıştır. Sinemada örneğin Greta Garbo, Katherine Hepburn, Bette Davis gibi kadın oyuncuların, animus yanlarını ya da Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift ya da Robert de Niro gibi erkek oyuncuların anima yansımalarını düşünmemiz yeterlidir.





la ilgisi olmayan deyimlerdir. Çok rahat algılanabilir bir kutupsal karşıtlık tanımlamaktadır. Birbirini tanımlayan ve sözcüklerle tanımlanması güç, bu yüzden de çözümlemesi, geliştirilmesi, aktarılması güç enerji nitelikleri söz konusudur.

Oyuncular, kendilerine gelenekle aktarılan teknikler yoluyla ya da bir karakter yaratma yoluyla gündelikdışı davranış biçimine ulaşır. Kendi varlıklarını genleştirir, bunun sonucunda izleyicinin de algılarını genleştirirler. Tiyatro ya da dansın yapıntısı içinde "yaşamdaki beden" olurlar.

Ya da bunu olmaya özenirler. Bu amaca ulaşmak için aynı hareketleri defalarca yinelemişler, katı bir eğitimden geçmişlerdir. Bu amaca ulaşmak için birtakım zihinsel süreçler kullanırlar, "tılsımlı eğer"ler, kişisel alt metinler yaratırlar. Bu amaca ulaşmak için bedenlerinin fiziksel gerilim ve dirençlerden oluşan, gerçekdışı ama etkili bir ağın odağında bulunduğunu varsayarlar. Gündelikdışı bir beden ve zihin tekniği kullanırlar.

Görünürde kendilerini ifade ediyor, beden ve sesleri üzerinde çalışıyor gibidirler. Ama gerçekte gözle görünmeyen bir şey üzerinde çalışıyorlardır, enerji üzerinde.

12-13. (üstte) Bali'de enerjiyi tanımlamak için bayu (rüzgâr) sözcüğü kullanılır, Japonya'da bu deyim *ki-hai*'dir (ruh, soluk). Tiyatro antropolojisinde *animus* (Latince "hava", "soluk") deyimi kullanılır. Ama oyuncunun eylemlerini canlandırmada kullanılan bu rüzgârı hangi araç yükseltir? Yumuşak ve sert gerilimler arasında net bir ayırım yapmak üzerine kurulu belli kesin duruşlarda ustalık edinmenin bununla bir ilgisi vardır. Burada Balili dansçı Desak Made Suarti Laksmi'de bunu gözleyebiliyoruz (1986'da Holstebro İSTA'da bir gösteri sırasında). Bali dansının tüm biçimleri keras ile manis arasında bir dizi karşıtlık üzerine ve onlara göre kurulmuştur.

(altta) Bali dansçısı I Made Bandem, Ramayana'daki maymun kral Hanuman rolünde. Endonezya'da Wayang Wang öykülerinde Hanuman'a "Rüzgârın Oğlu", Bayuatmaja adı verilir. Sadece Rüzgâr Tanrısı'nın oğlu olmakla kalmaz, kendisi de müthiş bir sürate ve insanüstü güçlere sahiptir. Bali sanatında ve dininde özde birbiriyle bağlantılı olduğu düşünülen üç öğe vardır. Bunlar bayu, sabda ve idep, "eylem", "söz" ve "düşünce"dir. Bir Brahmin rahibi dua ederken aynı anda zihninde dua vardır, dudaklarında sözcükler, elinde de eylemler vardır (Bkz. Eller, mudra'lar). Aynı üç öğe oyun sırasında da amaçları, jestleri ve hareketleri sözlü diyalogla kaynaştırmaya hizmet ederek varlık gösterir.





14-15. 14-15. (solda) Burada samurai rolündeki Kaniçi Hanayagi (1986) ISTA Holstebro'da gösteri durumunda. (sağda) 1986 ISTA Holstebro'da oyuncu K.N. Vijayakumar kathakali tiyatrosunda bir kadın rolünü oynarken.

Enerji kavramı (*energeia* = "güç", "işlerlik", *energon*'dan yani "iş yapar"dan geliyor), hem apaçık hem de güç bir kavramdır. Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sinirsel etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ama enerji aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür.

Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama aslında oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. Her şeyden önce araştırılıp keşfedilmesi gerekir.

Oyuncunun gündelikdışı tekniği olan sahnesel varlığı, temel duruşlar ile dengenin değiştirilmesinden, beden hareketliliğini genleştiren karşıt gerilimlerin oyunundan kaynaklanır. Beden, sahnesel yapıntı için yeni baştan kurulur. Bu "sanatsal beden" –ve elbette "doğal olmayan beden"–, ne erkek ne dişidir. Anlatım öncesi düzeyde cinsiyetin pek önemi yoktur. Tipik erkek enerjisi ile tipik dişi enerjisi yoktur. Yalnızca belli bir bireye özgü olan enerji vardır.

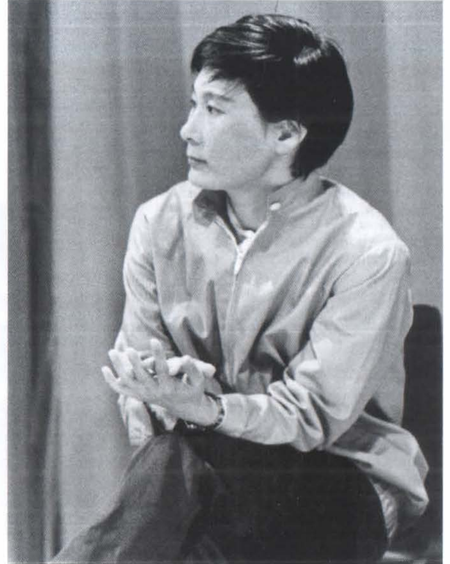
Oyuncunun görevi, kendi enerjisinin özgün eğilimlerini keşfetmek ve gizilgücünü, biricikliğini korumaktır. Her ikisi de cinsiyet ayırımıyla bağlantılı olan iki açık ve net görüşten birine uygun biçimde oynamayı öğrenmek, zararsız bir çıkış noktasıdır. Ama yine de beraberinde getirdiği bir sonuç vardır. Gündelik gerçekliğe ait birtakım kural ve alışkanlıklar, hiçbir gerekçe olmaksızın tiyatronun gündelikdışı alanına taşınır.

Sonuç düzeyi olan gösterimde, oyuncunun sahnesel varlığı belli bir sahne figüründe, bir karakterde biçimlenir. Burada erkek ya da dişi kişilik gerekli ve kaçınılmazdır. Bununla birlikte bu erkek ya da dişi kişileşmenin, ait olmadığı bir düzeyde yani anlatım öncesi düzeyinde de baskın olması, hem gereksiz hem de zararlıdır.

Çıraklık sırasında bireysel farklılaşma, cinsiyet farklılaşmasının yadsınmasından geçer. Birbirini tamamlama alanı genişler. Bu Batı'da, eğitim sırasında (modern dans ve pantomimde) –anlatım öncesi aşamasında– görülür. Dişi olan ile erkek olan kaale alınmaz. Doğu'da oyuncu hem kadın hem erkek rolleri üstlenir. Enerji'nin iki keskin kenarlı doğası belirginleşir. Her iki enerji kutbu *animus* ile *anima* arasındaki denge korunur.

Bali'liler bu bağlamda *manis* ile *keras* arasındaki sürekli gelgit ilişkisinden söz eder. Hintliler *lasya* ile *tandava*'dan söz eder. Bu deyimler kadınlar ve erkeklerle ya da erkek ve



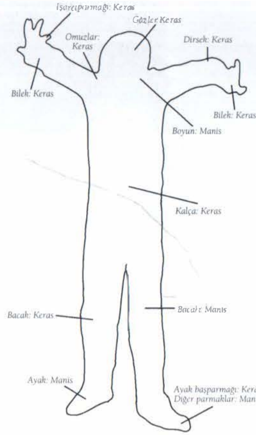



16-19. Pekin Operası kadın oyuncusu Pei Yan Ling, kendi olduğu gibi (sağ altta) ve üç rolde: Maymun Kral (sol üstte), tanrısal ruh (sağ üstte), bir savaşçı (sol altta). Bunlar Pei Yan Ling tarafından olağanüstü canlı kılınmış olan erkek kişiler, üçü de farklı ama açıkça animus enerjisi örnekleri. Pei Yan Ling, günümüzde Çin'de erkek rollerinin en ünlü oyuncusudur (gösteriler Holstebro İSTA'dandır, 1986).



20. Kabuki oyuncusu Kaniçi Hanayagi genç bir geyşa ile bir samurai rollerinde (Bkz. Resim15). Kabuki 16. yüzyılın sonlarına doğru ilk başladığı zamanlarda sadece kadın oyuncularca oynanırdı ama bu gösteriler fazla müstehcen olmaya başlayınca kamu ahlâkını korumak amacıyla Şhogun'un yönetimi bunları yasaklayıp tüm kadın rollerinin erkekler tarafından oynanacağını açıkladı. Bu erkek oyunculara onnagata denildi. Bu kural sonucunda ve sayesinde onnagata. kadın rollerinin yorumu için bir dizi incelmiş ve güç teknik geliştirdi ve öyle bir kusursuzluk derecesine ulaştı ki günümüzde bile Kabuki'nin büyüsü onların becerilerine dayanır. Kadın rollerinin erkek oyuncularca oynanması bugün artık eski ve kurumlaşmış bir gelenektir. Aynı zamanda Pekin Operası, Kathakali gibi başka geleneksel Asya tiyatrolarına özgü olan bu gelenek, bir rolün yorumunun oyuncunun cinsiyetine değil, enerjisini nasıl kullan dığına bağlı olduğunu gösterir.











dişi niteliklerle değil, enerjinin yönleri olarak *yumuşaklık* ve *sertlik*'le bağlantılıdır. Savaşçı tanrı Rama örneğin, çoğu kez "yumuşak" *lasya* yöntemiyle betimlenir.

Anima ile *animus* bir terazinin iki kefesine benzer, bir *concordia discors* gibidir, karşıtlıkların etkileşimi, mıknatıslı bir alanın kutupları ya da beden ile gölgesi arasındaki gerilim gibi. Bunları cinsel olarak belirginleştirmek keyfi bir iş olur."

(Eugenio Barba, *Animus – Anima*)

Keras ve manis

"Bali'de enerji, *bayu* (rüzgâr) deyimi kullanılarak tanımlanır, Japonya'da *ki-hai* (ruh, soluk) denir, tiyatro antropolojisinde *animus* ile *anima* deyimlerini (Latincede hava, soluk anlamında) kullanıyoruz. Oyuncunun eylemlerine can veren bir rüzgâr esintisidir. Ama bu rüzgârın esmesini nasıl sağlıyoruz? Yumuşak ve sert gerilimler arasında doğru vurgulanmış ayırım üzerine kurulu kesin beden duruşlarında ustalık kazanarak. Bu duruşları Bali dansında gözleyebiliyoruz. Bali dansının tüm biçimleri gerçekte *keras* ile *manis* arasındaki bir dizi karşıtlık üzerine kuruludur.

Keras, güçlü, sert, şiddetli demektir. *Manis*, narin, yumuşak, tatlı. *Keras* ile *manis* çeşitli hareketlere uyarlanabilir, bir dansta bedenin çeşitli bölgelerinin duruşlarına, aynı gösterim içindeki ardarda hareketlere. Bu ilişki, Batılı gözlere aşın ölçüde biçimleşmiş görünebilen temel Bali dansı duruşunda açıkça gözlenir. Her durumda bedenin bazı bölgelerinin *keras* duruşu ile bedenin bazı bölgelerinin *manis* duruşu arasında sürekli olarak gidip gelişin sonucudur."

(Eugenio Barba, *Tiyatro Antropolojisi*)

21-22. Bali dans duruşlarında *keras* ve *manis* (sert ve yumuşak) ilkeler, gösteren dansçı ve hocası I Made Pasek Tempo'nun küçük kızı Jas.

23-24. İlk Commedia dell'Arte Arlekino'larından İtalyan aktör Tristano Martinelli ile Molière'in hocası olan ünlü İtalyan aktör Tibierio Fiorilli'nin oynadığı Skaramuş karakteri. Her ikisi de (boyunun omuzlar arasına gömüldüğü, bkz. önceki resimler) temel Bali duruşu ile aralarında şaşırtıcı bir benzerlik ortaya koyuyor. Bu duruşa girmek sadece omuzlarda değil tüm bedende bir dizi gerilim yaratıyor.

Bali dans ustası I Made Pasek Tempo'nun en küçük kızı Jas'ın aldığı tipik adım duruşunu inceleyecek olursak *keras* ile *manis*'in yer değiştirişini görebiliriz. Diyaframın esnemiş hali de bir *keras* duruşudur ve tüm Asya'da çoğu kez kostüm tarafından vurgulandığı görülür. Hindistan ve Çin'de bir çeşit kuşak ya da sıkı kemer, giysinin altında diyaframı sıkılmış durumda tutmak üzere kullanılır. Japonya'da kimonoyu göğüs ile kalçalar arasında tutturan geleneksel *obi* bağı, tiyatro kostümünün bir parçası olarak kullanıldığında, gündelik yaşamdan farklı olarak çok daha sıkı biçimde bağlanır.

Lasya ve tandava

Hint geleneğinde de karakter ile oyuncunun cinsiyeti arasındaki ilişki üzerinden çalışmaktansa enerji konusunda enerji kutupları üzerinden çalışılır Hint dans biçimleri iki büyük kategoriye ayrılır: Dansçının kadın ya da erkek olmasını dikkate almaksızın bu biçimlerin nasıl hareketlerle uygulandığına göre *lasya* (yumuşak) ile *tandava* (sert).

Danstaki bu iki yön ayırımı çok eskidir ve dansın tanrısı olan tanrı Shiva'nın Ardhanarishvara, yani "yarı kadın olan tanrı" olarak görünmesiyle ilgili bir söylenle bağlantılıdır. Ardhanarishvara imgesi, tipik olarak yarı erkek, yani Shiva'nın kendisi ve yarı kadın, Shiva'nın karısı Parvati olan bir figürdür (Resim 33, s. 36). Bu imge, evrendeki erkek ve dişi öğelerin birbirini bütünleyen eyleminin bir anlatımı olarak görülür. Shiva Ardhanarishvara'nın ilk yarattığı dans, kaba ve vahşiydi *(tandava)*, oysa Parvati yarısının yarattığı ve onun hareketlerine öykünen dans, narin ve yumuşaktı *(lasya)*.

Hint dansı, Shiva'nın bütünlüğünün bu iki yanını kullanır. Sadece biçim olarak değil, her öğesinde (hareket, ritm, kostüm, müzik) güçlü, şiddetli coşkulu olan *tandava* olarak tanımlanır; hafif, hassas ve narin olan ise *lasya* olarak. Bu nedenle karakterlerin yorumu, oyuncuların cinsel kimliği üzerine kurulmaz, onun yerine enerjinin güçlü ya da narin yönde biçimlendirilişine dayandırılır.

Örneğin çok yakın zamanlara kadar Orissa eyaletinde köy tapınaklarında varlığını sürdürmüş bir gelenek vardır. Ergenlik öncesi erkek çocuklar kadın gibi giydirilip süslenerek bütünüyle dişi bir dansı yorumlamak üzere eğitilir. Bunlara *gotipua* denilir ve profesyonel oyuncular olarak sadece tapınakta değil, daha geniş bir seyirci önünde de oynarlar. Dinsel şenlikler sırasında yerel soylular bunları tapınak dışında oynamaya çağırırlar. Böyle durumlarda *Krishna-lila*'dan kimi olayları ya da başka mitolojik öyküleri şenlik kutlamalarının kapsamı içinde sunarlar.

Santai, *oyuncunun üç bedeni*

No, her zaman, aynı anda kadın rollerini de yorumlayan erkeklere özgü bir oyun türüdür. Bazen kadın genç olur ve incelikle, tatlılıkla sunulur, başka zaman ise yaşlıdır, eylemleri daha olgun olmakla birlikte yine akıcı ve yumuşaktır. Başka durumlarda kadın sahneden çıkar ve hortlak olarak geri döner, bir etki altındaymışçasına, cin çarpmış, şeytan girmiş gibi davranır. Daha çok bir savaşçıya yaraşır enerji kullanır. Aynı oyuncu nasıl olup da bu kadar büyük değişimi canlandırabilir?

Bu soruya No'yu ilk başlatan Zeami, *Shikadosho* başlıklı kuramsal yapıtında yanıt veriyor: "Eğitiminin başlangıcındaki bir oyuncu Iki Sanat'ı (*nikyoku*) ve Üç Tip'i (*santai*, tam olarak üç beden, demek) görmezden gelmemeli. Iki Sanat, derken dans ile şandan söz ediyorum. Üç Tip ise rol yorumunun temeli olan insan biçimleriyle ilgilidir: bunlar yaşlı kişi *(rotai)*, kadın *(nyotai)*, savaşçı *(guntai)*'dir."

Zeami'nin sözünü ettiği üç temel tip, aslında *rol tipleri* değil –genellikle böyle çevrilir– *tai*'dir, yani cinsiyetle hiç ilgisi olmayan özel bir enerji niteliğinin yönettiği *bedenler*'dir. Üç Tip, aslında *aynı* bedeni, farklı tipte enerji sayesinde farklı yaşamlar vererek farklı kullanma biçimleridir. *Tai* deyiminin bir başka anlamı da "görünüm"dür.

Bunun nasıl olabildiğini anlamak için "uç" bedenlere –kadın ile savaşçı– bakmaktansa, *Nikyoku Santai Ezu* (Resimlerle Iki Sanat ve Üç Tip) başlıklı çalışmada anlatıldığı gibi yaşlı kişinin bedenine bakmalıdır. Burada Zeami üç *tai*'yi nasıl canlandırmak gerektiğine ilişkin somut yöntem belirtir ve bunu çizimlerle görselleştirir:

"1. Yaşlı kişi tipi: durgun ruh, uzak bakış

2. Kadın tipi: özü ruhtur, güç dışarıda kalır

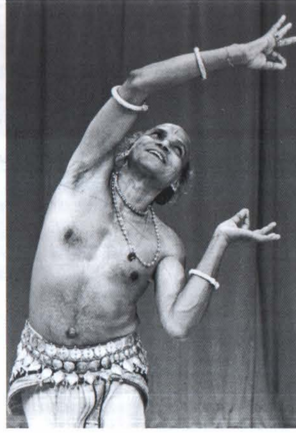
3. Savaşçı tipi: özü guçtur; ruh, ayrıntılarda bulunur, 'gücün içinde incelik'."

Zeami bundan sonra üç *tai*'yi kostümsüz olarak çizer ve *öz*'ü, yani omurganın duruşunu bulmamızı olanaklı kılar. Bu arada yaşlı kişi çiziminde Zeami'nin, karakterin yukarı doğru bakış yönünü göstermeye özenmesi, dikkate değer. Bu, kişinin çok güçsüz olduğu için bir bastondan destek almak üzere eğilmiş duruşuna karşıtlık oluşturur. Böylelikle boyun ve omurganın üst bölümünde bir gerilim yaratılmış olur.

Bu çizim *üç beden*'in gizini ortaya koyar. Yaşlı bir kişinin bedeni aracılığıyla oyuncu, bilinçli bir biçimde kendinde canlı olarak bulunan enerjinin iki türünü *–animus/anima–* yönlendirir. Böylece gerçek *hana*'nın çiçek açmasına yol açar. *Hana*, büyük oyuncuya özgü çiçektir:

"Yaşlı bir adam rolünü oynamak, sanatımızın doruğunu betimler. Bu roller çok önemlidir. Çünkü izleyiciler oyuncunun gerçek becerisini anında tartabilir. (....) Sahne üzeri davranış bakımından çoğu aktör, yaşlı görünmek için belini ve kalçalarını büküp bedenini ufaltır ve böylelikle çiçeğini yitirir, solgun, ilginç olmayan bir oyun sergiler. Bu gibi oyuncuların yaptığında çekici olan çok az şey vardır. Aktörün sakat ve aksayan bir tarzda oynamaktan kaçınması, kendini incelik ve vakar ile taşıması çok önemlidir. En önemlisi, yaşlı bir adam için seçilen dans duruşudur. Karşımızdaki ödevi hiç yılmaksızın çalışmalıyız; yaşlı bir adamı Çiçeğimize sahip olarak canlandır-







mak. Sonuç, hâlâ çiçek açan yaşlı bir ağaç gibi görünmelidir."

(Zeami, *Fushikaden*)

Tame

"No ve Kabuki'de *Koshi* kavramından başka, bütünleyici biçimde yeni bir enerji niteliğinin yaratılmasını tanımlayan farklı bir kavram vardır. Fizikte enerji düşürülmemeli ve yitirilmemelidir. Tiyatroda ve dansta da durum buna benzer. Oyuncular, sürekli olarak ürettikleri ve yeniledikleri enerjiyi korumalıdır. Bunu, bir engel, 'bir baraj' kurarak yaparlar. İşte *tame* budur.

Hem No hem de Kabuki *tameru* deyimini kullanır. Bu 'biriktirmek' anlamına gelen bir Çin resim alfabesi işaretiyle betimlenebilir, ya da bir bambu değneği gibi hem esnek hem de dirençli olan bir şeyi 'bükmek' anlamına gelen bir Japon ideogram'ıyla betimlenebilir. *Tameru*, geri tutma, koruma eylemini anlatır. *Tameru*'dan *tame* türetmiştir. Bu, enerjiyi içeride tutma, uzamda kısıtlı bir eyleme çok daha büyük bir eylemin gerektirdiği enerjiyi emme yeteneğidir. Bu yetenek, bir aktörün genel yeteneğini tanımlamanın bir yoludur. Bir aktörün yeterli sahne varlığı, gerekli

25-31. Odissi dansının en önde gelen mimarı olarak kabul edilen oyuncu, dansçı, koreograf, guru Kelucharan Mahapatra. Çıraklığına çok genç yaşta gotipva geleneğinde kadın rolleri öğrenerek başlamıştı (Bkz. izleyen resimler). Bugün yalnızca Odissi dansının kadın rollerinin büyük bir oyuncusu olarak değil aynı zamanda öğrencisi Sanjukta Panigrahi ile birlikte Odissi biçemini yenileyip günümüzde dünyaca tanınan klasik bir Hint dans biçimi haline getiren usta olarak bilinir.

On bir yaşında bir gopitva öğrencisi olan Gautam, kadın makyajı ve giysileriyle guru Kalircharan Mahapatra'nın önderliğinde çeşitli eğitim alıştırmaları uyguluyor (Holstebro İSTA'dan gösteri sırasında, 1986).











32. Buyo dansçısı Katsuko Azuma Bonn ISTA'da (1980) bir gösteri sırasında bir tame (geri tutulmuş enerji duruşu) gösteriyor.

güç sahibi olup olmadığını belirtmek için usta ona *tame*'si olup olmadığını söyler."

(Eugenio Barba, *Tiyatro Antropolojisi*)

Katsuko Azuma (Resim 32), bedeni kimono altında saklıyken bile bize kendisini ileri iten güçle, geri tutan gücün yarattığı karşıtlığı gösteriyor. Bu karşıtlık boyunda ve ellerde görülüyor, ama enerjinin saklı yapısı, omurganın kavisinde bulunuyor, gergin bir yay gibi sıkılmış olan kol ve bacaklarında bulunuyor. Hiçbir zaman olmayacak olan öne düşüş duruşunda oyuncu, görsel eylemi beklemeye alıyor ama içinde dolaşan enerjiyi göstermeyi sürdürüyor. *Koshi* ile *tame*, işte oyuncunun bu hareketsizliği eyleme dönüştürme ve genleştirilmiş bir beden elde etme (Bkz. *Anlatım öncesi*) yeteneğidir. Bunu hareketlerinin büyütülmesiyle değil, bedeninin içindeki gerilimle yapar

Uzam içinde enerji, zaman içinde enerji

"Bütün bedenim güdümlü, hazırım, çok kesin bir biçimde eyleme geçmeye, önümde masada duran şişeyi kavramaya hazırım. Duruş adalelerim kasılmış, bedenim, gözle görülmese de gerçek eylem içindeyken gereken enerjilerin aynısını harekete geçiren hafif bir yer değiştirme durumunda. Bir eylem uyguluyorum, uzam içinde değil, zaman içinde –yani duruş kaslarımı kullanıyorum ama kollarımı hareket ettiren, parmaklarımın şişeyi tutmasını sağlayacak yönlendirici kaslarımı değil.

No'da şöyle bir kural vardır: herhangi bir eylemin onda üçü uzam içinde, onda yedisi ise zaman içinde olmalıdır. Çoğunlukla, bu şişeyi tutmak istersem, o eylemi gerçekleştirmek için tam gereken enerjiyi kullanırım. Ama No'da enerjinin yedi kat fazlası kullanılır, eylemi uzam içinde gerçekleştirmek üzere değil, onu aktörün içinde tutmak ve korumak üzere (zaman içinde enerji). Bu demektir ki No oyuncusu, herhangi bir eylem için salt uzam içindeki eylemin gerektirdiğinin iki kat fazlasını kullanır. Oyuncu bir yandan uzam içinde bir miktar enerji yansıtırken öbür yandan kendi içinde onun iki katını korur, böylelikle uzam içindeki eyleme bir direnç yaratır." (Eugenio Barba, *Tiyatro Antropolojisi: İlk Varsayım*)

Zaman içindeki enerji böylece üzerinden geçilen ve olabildiğince gerilim yüklü bir hareketsizlik sayesinde ortaya çıkar. Bu, mutlaka aşırı canlılık ya da beden değişikliğinin sonucu olmayan özel bir enerji niteliğidir. Doğu geleneklerinde usta, hareketsizliği içinde canlı olan biridir. Özellikle, dövüş sanatlarında hareketsizlik, eyleme hazır olmanın belirtisidir. *T'ai chi*'de etkin biçimde meditasyon yapmak, dinlenirken meditasyon yapmaktan yüz kez, bin kez, milyon kez daha iyidir, denilir. Batı tiyatrosunda bu durum çok enderdir, sadece büyük oyuncular bu tür bir enerjiyi kullanmayı başarır.

Pekin Operası oyuncuları ansızın belli duruşlarda durakalıp, bir eylemi gerilimin doruk noktasında yarıda keser ve bu gerilimi durağan, edilgin olmayan, dinamik olan









33-34. (üstte) Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi: hareket halinde durgunluk.

35-36. (altta) Dansçı Katsuko Azuma Buto dansında bir erkek rolünde (solda) ve bir kadın rolünde (sağda). Uzam içinde enerji ile zaman içinde enerji, erkek ya da dişi kategorilere bağlı değildir.

bir hareketsizlik halinde korurlar. Çinli bir aktörün basit İngilizcesiyle anlattığı gibi "movement (hareket) stop, inside (içeride) no stop." Bu duruşlarda karşıtlıkların dansına *shan-toeng* ya da *lian-shan* (yani eylemi durdurmak) denir, *bedenin içinde* dans edilir, *beden ile* değil.

Eylemi kırmak

Enerjinin zaman ve uzam içinde göreceli kullanımı, tüm gösterimin *bios*'una ve ritmine de uyarlanabilir. Meyerhold bu işlemi "ritmleri kırmak" diye adlandırıyordu.

"Ritmleri kırmak", Meyerhold'un iki gösteriminde açıkça izleniyordu, *Öğretmen Bubus*'ta 1925'te ve *Müfettiş*'te 1926'da.

Öğretmen Bubus'ta oyun alanı, Chopin ve Liszt'in kırk altı parçasından oluşan sürekli bir müzik art alanı önünde aktörlerin hareket ettiği genişçe bir yükseltiydi. Aktörler, kısa ve uzun ritmlerin karışımıyla konuşuyordu. 1926'da Gabriloviç ile Gausner sonuçları *Tiyatroda Ekim*'de şöyle anlatıyordu:

"*Bubus*'ta ritmlerin kırılması, zaman bölünmelerinin bir araya gelişinin bir anlam oluşturabileceğini bulmamıza yardım etti. Böylece bizlere son derece önemli yeni bir tiyatral süreç sunulmuş oldu. (...)





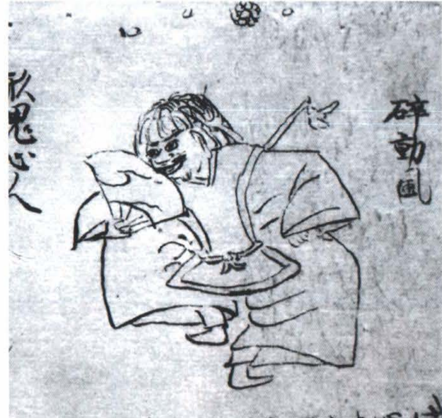










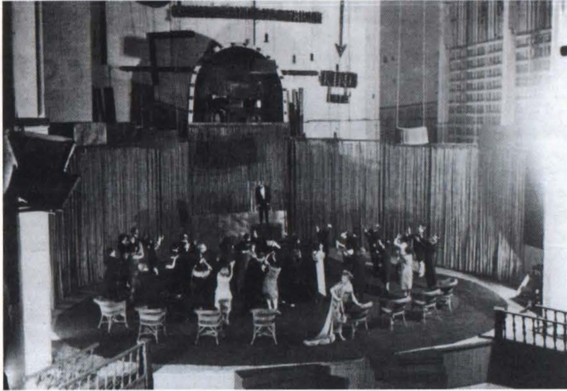


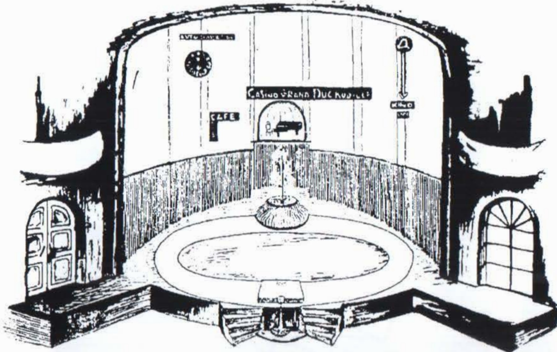
37-44. No tiyatrosunu başlatan Zeami Motokiyo'nun (1363-1444) çizmiş olduğu No tiyatrosu tipleri. Birçok bilimadamına göre Zeami'nin kendisi değil de kayınbiraderi Komparu Zenicku tarafından yapılan çizimler Zeami'nin kaleme aldığı *İki Temel Sanat* ile *Üç Rol Tipi* başlıklı kısa çalışmalardan alınmıştır. Bu yapıt, Zeami'nin en çok bilinen *Çiçeğe Götüren Gerçek Yol* kitabında tam olarak geliştirdiği kavramların bir özetidir. Yaşlı Adam, Kadın ve Savaşçı şekilleri (Resim 37-38-39) beden duruşlarını daha iyi göstermek için kostümsüz olarak çizilmiştir ve üç temel No tiyatrosu rol tipini betimlemektedir. Yaşlı adam çiziminde (Resim 37) gözlerden yukarı doğru çizilen çizginin yaşlı bir adam bedeninin bükülme ve çökme eğilimine bir karşıtlık yarattığını gözleyin. Zeami'nin öteki çizimleri başka No tiyatrosu tiplerini gösteriyor: Tanrısal bir varlığın dans etmesi (Resim 40); Çocuk (Resim 41); Savaşçı (Resim 42); Kadın (Resim 43); Şeytan (Resim 44).

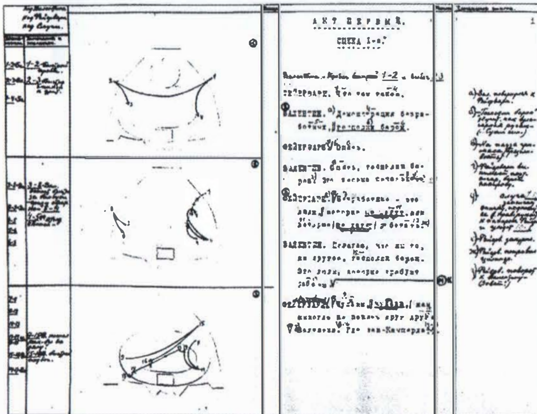
Bu tarzda neredeyse tek olan *tempo* oyuncusu Oklopkov'u görüyoruz. Bölümleriyle, uzunları ve kısalarıyla *zaman içinde* oynuyor. *Bubus*'taki General Berkovetz rolünü böyle, bütünüyle değişimler üzerine kuruyor. Bir araya geldiğinde bunlar korku, sevinç, umutsuzluk, arzu gibi duygu izlenimleri veriyor. Mim sadece ek bir malzeme olarak katılıyor.

General'in kapitalist Van Kamperdaf tarafından telefona çağrıldığı sahnede mimik üzerine kurulu öğeler, yüz, eller ve beden skeçlerinin ardarda gelmesiyle yapılanlar, *tempo*'nun desteği olmaksızın hiçbir şey anlatamazdı. Bu mim öğelerine anlam veren *tempo*'ydu.

Böylece general telefona çağrılıyor. Sert bir hareketle başını kaldırıp uşağa bakıyor: sekiz saniye. Yüzü anlatımsız. Bu aranın uzunluğu korkusunu açığa vuruyor. Birden yerinden kalkıp ayakta hareketsiz duruyor: on sanı-







ye. Korkunun gerilimi artıyor: on dört saniye. Yavaşça başını sallıyor: on beş saniye. Elini ceketinin içine kaydırıyor sonra yine süratle geri çekiyor: dört saniye. Önceki yavaş hareket basamaklarıyla son hareketin (elin ceketten geri çekilişi) sürati arasındaki karşıtlık, telefon konuşmasının tatsız olacağını haber veriyor.

Beden hareketleri (çok indirgenerek) ile el kol hareketleri (skeç halinde) sadece ikincil bir rol oynuyor. Bunlar, bölümlerin ardardalığının altını çizen işaretler. (...)

Bu oyun biçiminin *–tempo* kullanarak– mim'den çok daha etkili olduğuna kuşku yok."

1926'da Meyerhold *Müfettiş*'i sahnelediğinde müziksel artalan kullanımını, bir süre kısıtlaması olarak açıklamıştı. Müzik, yalnızca konuşmaların tonlamasını ve tınısını düzenlemekle kalmıyor, aynı zamanda oyuncuların diyaloglarına eşlik ediyordu. Bazen müzik diyalogların melodik bir çeşitlemesiydi, başka zamanlarda diyaloğa karşıtlık oluşturuyordu. Her oyun kişisinin, Wagner'deki leitmotif gibi, kendi müziksel izleği vardı.

Öte yandan bu süresel kısıtlama, uzamsal bir kısıtlamaya da eşlik ediyordu. *Müfettiş*'teki oyun alanı, *Bubus*'taki geniş alandan uzaklaşmıştı, üzerine on beş kırmızı kapının açıldığı bir yarım daireydi. Ortada (3.55 x 4.25 metre) küçük bir yükselti vardı. Tüm gösterim bu küçük oyun alanına odaklanıyordu.

Kısıtlanmış oyun alanı oyuncuları hem en ince hareket ayrıntıları hem de gösterimin genel ritmi açısından son derece bilinçli olmaya, müzik ve sahne gerilimlerinin bütünlüğünü kırmamak için özen göstermeye zorluyordu. Meyerhold şunları anlatıyor:

"*Bubus*'ta bir tür özdenetim işlevi taşıyan müziksel bir artalan yaratılmıştı. Oyuncunun biri ara vermek istediğinde müzik onu devama zorluyordu. Ya da bir oyuncu kendini kaptırıp doğaçlama oynamak isteyebilirdi. Ama hayır,

45. Meyerhold'un, A. Faiko'nun Öğretmen Bubus'unu sahneleyişinden bir sahne (1925).

46. I. Slepyanov'un Meyerhold'un Öğretmen Bubus'u için yuvarlak sahne tasarımının bir eskizi.

47. Çernoviç tarafından yeniden sahnelenen Öğretmen Bubus'un (1926) reji defterinin birinci sayfası. Soldaki değişik sütunlarda şunlar tanımlanıyor: her eylemin saniyelik süresi; her eylemin sürati; aktörün uzamdaki hareketinin bölümlenmiş ve her aşama için sayılarla belirlenmiş eskizi; içinde konuşmaların hızı ile "es"lerin uzunluğunun işaretlendiği müzik ile metnin ilişkisi; son olarak da belli bazı sözcüklerin ağızdan nasıl çıkacağı ya da belli hareketlerin nasıl uygulanacağının kesin belirlenişi bulunan yazar metni.

her şey sürekli birimler düzleminde öyle kusursuz orkestral bir bütünlüğe sahipti ki birçok insan gösterimi dramatik bale olarak görüyordu.

Müfettiş'te tüm aktörleri üç metrekareyi aşmayan dar bir alanda toplamak ve bu alanı sahne gece bile olsa ful ışıkla donatmak gerekecek. Mimik oyunculuğu böylece daha iyi görülebilecek. Kişiler bir divan üzerinde oturuyor olacaklar. Ama en önemlisi, sahne zemini eğimli olacak. Üzerinde yürümek güç olacak. Mobilyalar bile seyirciye doğru eğimli olacak. Divanın önünde ahşap bir masa olacak, öyle ki divanda oturanlar ancak belden yukarılarıyla görülebilecek. Oyuncuların masanın altındaki ayaklarına bakış atmak mümkün olacak, masanın üzerindeyse yüzleri ve elleri görülebilecek. Masanın yüzeyi karanlık olacak. Oraya aktörlerin ellerini yerleştirip seyirciye gösterebiliriz. Böylece eller ve yüzler geçiti izlenebilecek. Aktörler irili ufaklı pipolar içiyor olacak. Tütün içen, dumanı üfleyen, kestiren, hatta uyuklayan bir grup insan."

(*Meyerhold at rehearsal* [Meyerhold provada] 20 Ekim, 1925)

"Sahnede durağan topluluklar sorunu değil, zamanın uzama verdiği eylem sorunu söz konusudur. Üç boyut ilkesinden önce ve ötede oyun, zaman ilkesi yani ritm ile müzik tarafından belirlenir.

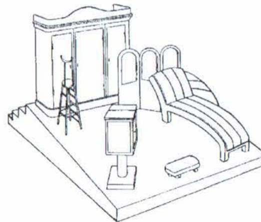
Bir köprüye bakarsanız onun metalden yapılmış bir çeşit sıçrama olduğunu görürsünüz. Başka deyişle hareketsizlik değil harekettir. Bir köprünün en önemli yanı, parmaklıklarını süsleyen dekor öğeleri değil, anlattığı gerilimdir. Aynı şey gösterim için söz konusudur. Bir başka kıyaslamadan yola çıkarak diyebilirim ki oyuncunun oyunu melodi gibi, sahneleme ise armoni gibidir.

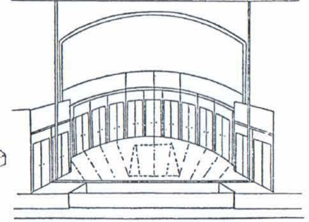
(Alexander Gladkov, *Meyerhold Speaks* [Meyerhold Konuşuyor])

Oyuncunun varlığı

Alıştırma olarak ve hem zaman hem uzam içinde eylemde enerjinin varlığı olarak anlaşılan *Kung-fu*, burada değişik bir gelenekten gelen ve değişik bir çalışma bağlamında bulunan bir oyuncunun fotoğraf dizisinde net biçimde ayırt edilebiliyor. Odin Tiyatrosu oyuncusu









48. "Güzel Bir Buluşma": Meyerhold'un Gogol'un *Müfettiş* sahnelemesinin on dördüncü sahnesi (1926). Dekorun orta yükseltisinin yakından görüntüsü.

49. Meyerhold'un *Müfettiş*'te kullandığı hareketli platformun çizimi.

50. Gogol'un *Müfettiş*'i için P. Kiselev'in sahne tasarımının çizimi, bir dizi kapı içeriyor. Hareketli platform, çizimin ortasında gösterilmiş.

51. Albrecht Dürer'in (1471-1528) Isa Hekimler Arasında tablosu. Meyerhold'un Roma'da Palazzo Barberini'de görmüş olduğu bu tablo *Müfettiş*'teki yoğunlaştırılmış ilişkiler kompozisyonu için örnek olmuştu.















52-58. En ünlü Grand Guignol yazarı olarak bilinen (Dehşet Prensi unvanı taşıyan) Fransız yazar Andre de Lorde'un Telefon Konuşması'nda İtalyan aktör Ermete Zacconi (1857-1948). Yeni icat olunmuş telefon konusunu ele alan oyun, kahramanın ailesini telefonla arayıp, karısı ile çocuklarının tecavüze uğrayıp katledilmelerini duyduğu bir dehşet sahnesiyle sona erer. Bu sahne tırmanan duygusal tepkiler yüzünden Meyerhold'un Öğretmen Bubus'ta General Berkovetz'in telefon sahnesindekine çok benzeyen zaman içinde enerji kullanımı gerektirir. (Bkz. önceki sayfa)







Iben Nagel Rasmussen'i kendi geliştirdiği alıştırmalar üzerine kurulu biçimde çeşitli yürüme, durma, gündelik çalışmasından bir gereci kullanma sırasında görüyoruz. Burada gündelikdışı tekniğin tüm uygulama ilkeleri bulunuyor.

Durağan duruş bu (Resim 59), zaman içinde enerji kullanımı var. Oyuncu duruyor, ama parmak uçlarında, tehlikeli bir dengede, boynun *keras* duruşunun daha da belirginleştirdiği, ipte asılı bir adam gibi bir duruş bu. Kolları yukarı doğru kaldıran, boynun bu *keras* duruşudur.

Uzam içinde enerji kullanımında ise (Resim 60) yürüme biçimi, ayaklar arasındaki uzaklığı artıran bacakların ayrılması, bedenin Hintlilerdeki *tribhangi*'ye benzer biçimde bükülmesi görülüyor.

Son olarak (Resim 61), tek ayak üzerine dayanan, dizler hafif kırılmış durumda tehlikeli bir dengede koşma hareketi ve dinamik eylem var. (Odin'de kullanılan teknik deyimler arasında buna *sats* diyoruz, yani eyleme, tepkiye hazırlık, herhangi bir şeyi yapmak üzere olmak.) Başın duruşu dengeyi değiştiriyor ve beden çizgisini koruyor.

Odin tiyatrosu deyimi *sats*, yani eylem itkisi, ki bu da zaman içinde enerjidir, Stanislavski'nin "doğru ritmde durmak" tanımına özdeştir:

"Stanislavski ısrar ediyordu: 'Doğru ritmde durmuyorsun!' Ritmde durmak –Nasıl yani– ritmde durmak! Ritmde yürümek, dans etmek, şarkı söylemek – bunları anlıyorum ama *durmak*!

'Özür dilerim, Konstantin Sergeyeviç, ama ritmin ne demek olduğunu ben hiç bilmiyorum'. 'Önemli değil. Şu köşede bir fare var. Şimdi eline bir sopa al ve fare çıkar çıkmaz onu öldür... Hayır, öyle yaparsan onu kaçırırsın. *Daha dikkatle* izle – daha dikkatle. Ben ellerimi çırptığım an, sopayla vur ona... Bak nasıl geç kaldın! Bir kez daha. Dikkatini topla. Sopanın vuruşuyla el çırpmam aynı anda gibi olsun. Gördün mü, şimdi eskisinden çok daha farklı bir ritmde duruyorsun. Buradaki farkı görebiliyor musun? Durup bir fareyi izlemek belli bir ritm, sana doğru gelen bir kaplanı izlemek bambaşka bir ritm'."

(V.O. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal* [Stanislavski Provada])

59-61. Odin Tiyatrosu oyuncusu Iben Nagel Rasmussen Sardunya'da bir sokak gösteriminde (1975).

EŞDEĞERLİK

Gözle görülmeyen rüzgârı, geçerken biçim verdiği sudan izlemek.
– Robert Bresson

Eşdeğerlik: Hem aynı değere sahip olup hem başka olmak.
– Bir sözlükten

Sanat, doğanın eşdeğeridir.
– Picasso

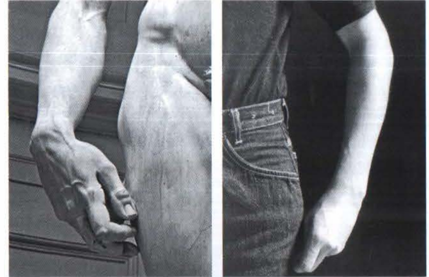
Örneğin Engelli Kapı'da (Sekinoto) (1784), "canlı", "vahşi" ve "akşamı" anlamlarına gelen resim alfabesi harfleriyle yazılan ki ya bo ... şarkısı söylendiğinde aktör, bu anlamları görmezden gelerek onların yerine ağaç, ("ki", Japoncada ağaç anlamına da gelir) ok ("ya", aynı zamanda ok demektir) ve direk ("bo", aynı zamanda direktir) taklidi yapar.
– James Brandon, *Form in Kabuki Acting* [Kabuki Oyunculuğunda Biçim]

Eşdeğerlik ilkesi

Bir eli gündelik yaşamda gözleyecek olursak görürüz ki her bir parmak öteki parmakları canlı tutan gerilimden farklı bir gerilimle canlıdır. Doğulu oyuncu, bileğin bükülüşünü, dirseğin ve parmakların duruşunu belirleyen bir kodlama yoluyla gündelik yaşamdaki çeşitli gerilimlerin eşdeğerini kurar. Büyük sanatçılar, her zaman sanatın doğanın yeniden kurulmasından değil de doğaya eşdeğer olmasından esinlenmiştir. Michelangelo'nun David'inin bilek ve parmaklarındaki çeşitli gerilimler, mermeri, yaşama özgü o sonsuz titreşen enerjiyle canlı kılar (Resim 1-2).

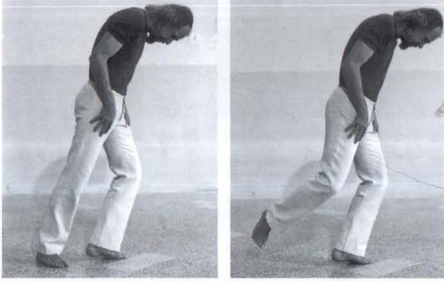
Ingemar Lindh'in sunduğu *belle courbe* (Resim 10-13) bir Decroux pantomimcisinin bedenindeki gündelik gerilimler oyununa iyi bir örnektir. *belle courbe*'u çözümlemek, karşıt ağırlık kullanarak nasıl bir eşdeğerlik yaratmayı başardığımızı anlamamıza yardım edecektir. Aynı zamanda oyuncunun bedeninin çeşitli bölümlerinin tek tek işlevlerine açıklık getirecektir.

Gövde ile bacaklar hiç duruş değiştirmez –*belle courbe*'da– ama kolların duruşu değişkendir. Bacaklar karşıt ağırlık ilkesini gözeterek beden ağırlığını bölüşür. Arkadaki bacak (Resim 4) yalnızca dengeye destek olurken (karşıt ağırlık) öndeki bacak bükülerek bedenin tüm ağırlığını taşır. Bu öndeki bacak, omuzlarda başlayıp ayak kavisinin ortasında biten hayali bir doğru tarafından kesilir. Arkaya doğru uzatılmış olan bacak, karşıt ağırlık işlevi görürken hareket edebilir, hatta bedenin duruşunu ya da dengesini bozmadan kaldırılabilir (Resim 5).

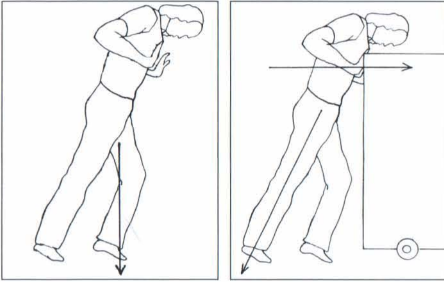




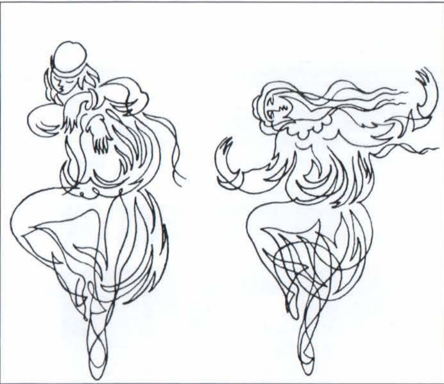
1-3. (sol üstte) Michelangelo'nun (1475-1564) David'inin (1503) sağ el detayı ile (sağ üstte) Japon Kyogen oyuncusu Kosuke Nomura'nın temel kamae duruşu. (Bkz. *Anlatım Öncesi*). (altta) Pablo Picasso'nun Guernica'sından (1937) detay, Picasso Müzesi, Madrid.



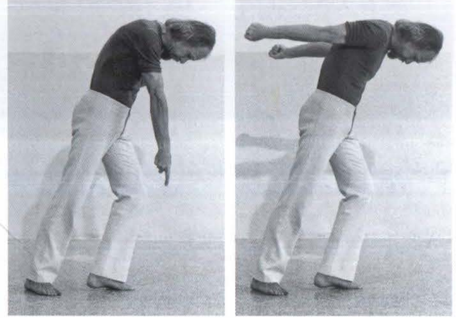
4-5. Yerden kaldırılabilen sağ bacak, karşıt ağırlıktır. Sol bacak bedenin ağırlığını taşır. Volterra İSTA'da (1981) İsveç mim sanatçısı Decroux'nun öğrencisi Ingemar Lindh'in gösterisi.

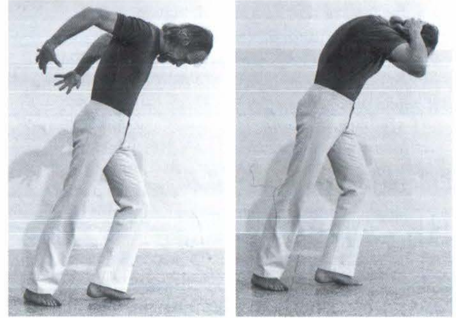


6-7. Bir ağırlığın gerçekten itildiği sırada güç yönünün çizimi (solda) ile ağırlık taklit edildiğindeki durum (sağda): mim sanatçısının gerçek güce bir eşdeğer kullandığı açıkça görülebilir.

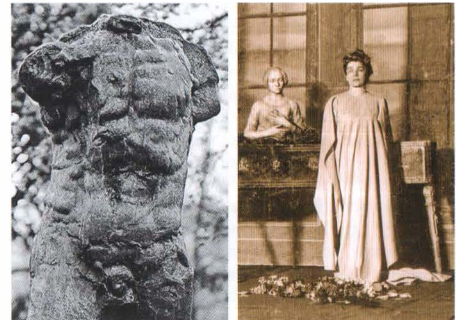


8-9. Nijinski'nin Stravinski'nin müziğine koreografisini yaptığı Le Sacre du Printemps (Bahar Ayini) balesi üzerine ressam Valentine Hugo'nun bu çizimlerinde dansçı, bacaklar ve üst gövdede aynı duruşu korurken içe ya da dışa dönük kolları farklı öyküler çağrıştırıyor.



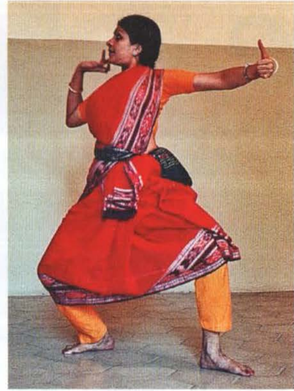


10-13. (üstte) Mim sanatçısının belle courbe'unun Decroux imgesi. Gösteren, Ingemar Lindh. Duruşu değiştirebilen kollar öyküdür ama jestin özü ya da yaşamı hiç değişmeyen gövdede yatar.



14-15. (solda) Yürüyen adam: Auguste Rodin'in (1840-1917) bir yontusundan detay. Fransa'da Barentin'de heykel müzesi. (sağda) D'Annunzio'nun Gioconda'sında Eleonora Duse (1858-1924).



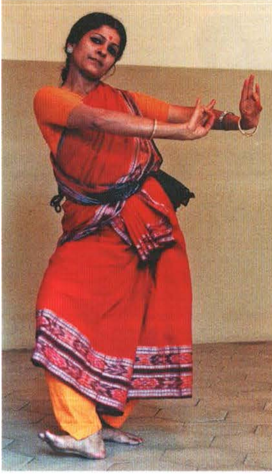








16-24. Sanjukta Panigrahi, Odissi dansında bir ok ile yayın kullanımını gösteriyor (Volterra ISTA, 1981).





25-26. Sanjukta Panigrahi geyik duruşu ve mudra'sında (Bkz. Eller); Ida Rubenstein (1885-1960) D'Anunzio'nun yazıp müziğini Debussy'nin bestelediği Le Martyre de Saint Sebastien'de (Aziz Sebastiyan'ın Çilesi) (1911) Saint Sebastien rolünde. Bu iki eşdeğer duruşta beden sağa doğru uzanırken baş ve gözler karşıt yöne, ağırlık sol bacağa verilirken sağ bacağı yalnızca ayağın bir bölümü taşıyor. Kültürel farklılıklar bir yana oyuncuların sahne bedenleri eşdeğer görünüyor, ama Rubenstein'da yay, salt süs değeri taşır ve neyse ondan öte bir şeyi betimlemezken (oyuncunun destek aldığı bir nesne). Sanjukta Panigrahi'nin tribhangi (Bkz. Karşıtlıklar) duruşunda yayda kesin algılanabilen bir karşıtlıklar oyunu vardır.

Belle courbe, pantomimcinin bedenine her an bozulabilecek bir denge sağlamak için gelişigüzel seçtiği bir duruş değildir. Daha çok oyuncunun teknik bir isteği doğrultusunda betimlemeye çalıştığı gerçekliğin kesin gözleminin sonucudur. Ne olduğunu birlikte görelim.

Gündelik gerçeklik içinde herhangi bir şeyi iterken (Resim 6) normal olarak bedenin ağırlığı hem arkadaki bacak hem de öne doğru iten kollarca desteklenir. Bu, tanıdık bir imgedir, hem birinci derece bir kaldıracı hem de insan çabasını betimlemek için kullanılır. "İtme", bir pantomimci tarafından yapıldığında (Resim 7) çaba, aynı biçimde yapılamaz, çünkü somut direnç yokluğundan ötürü iki destek tabanından biri ortadan kalkar. Bununla birlikte, görüldüğü gibi, aynı çaba gerilimi Ingemar Lindh'in duruşunda bulunabilir, itmekte olduğunu göstermektedir. Tek yaptığı, bedeninde eşdeğer bir duruş bulmaktır.

Taklidin karşıtı olan eşdeğerlik, gerçekliği başka bir sistem aracılığıyla yeniden üretir. Hareketin gerilimi aynı kalır, ama bedenin bir başka yerine yerleştirilir. Bu durumda güç, kollardan öndeki bacağa yönlendirilmiştir. Somut çabayı yaratan, bu bacağın yere olan baskısıdır (Resim 7), kollarınki değildir.

İzleyici ne görür?

İzleyici, pantomimcinin kendisine önerdiği bir yapıntı görür. Bununla birlikte güç, yapay değildir. Pantomimci, alışkılara göre, tüm maddesel gerçekliği, bir eylemde kullanılan her nesneyi tek tek eleyerek çalışır. Ama aynı alışkı gereği, kendisi ile izleyici arasındaki anlama alanını oluşturan gerçekliği bir soyutlamaya dönüştüremez. Bu gerçeklik olmadığında hareketleri de nedensiz ve kısır hale gelecektir. Bir gerçekliğin bu yadsınışı, onun dolaylı taklit yeteneğine, elindeki tek gerçeklik olan kendi bedeninin organik kullanımı üzerinden bir eşdeğer arayışına götürür.

Pantomimci, *soyut mim*'in gerçekçi bölgesine daha az girdiğinde ya da aynı eşdeğerlik yöntemini kullanarak gelişigüzel ya da raslantısal olmayan buluşlar ile yaratılara ulaşıldığında ilke, hep aynı kalır.

Mim sanatçısı böylelikle kişisel yorumuyla izleyiciye çabanın somut doğasını anlatmaya çalışır ama bu itici gücün amacı, "anlatmak" istediği şey, kollara bağlıdır. Bu bölümde yukarıda (Resim 10-13) kolların temel duruşlarını değiştirmeksizin çeşitli duruşlar üstlenirken gövdenin hiç değişmediğine değinmiştik. Bu demektir ki, bedenin enerjisini ortaya koyan gerilimlerin karşıtlığı tamamiyle gövdede bulunmaktadır, kollar yalnızca *süs* ya da *yazın*'dır. Başka deyişle hareketin özü, gövdenin ve onu destekleyen bacakların duruşunda bulunur.

Görünüşte aykırı gibi duran bu olgu, görselden çok zihinsel bir kavram olup eller ile kolları eylemin simgeleri gibi görmemize yol açar. Doğu tiyatrolarında bu iyi bilinir (Bkz. *Eller*). Ama belli bazı Batı sanatı örneklerinde de tanınır. Klasik sanat müzelerini sıkça gezenlerin de doğrulayacağı gibi başsız, kolsuz Grek ve Roma heykelleri, parça halinde olsalar bile çoğu kez dikkate değer bir gerilim sergiler. Milo Venüsü'nün kol duruşu üzerine çok şey yazılmıştır. Bedenin gerisi üzerine elle tutulur pek bir tartışma yoktur.

Ozan Rilke'nin Rodin'in yontuları üzerine bir değinmesini anımsayalım. Rodin, heykellerini, onlara ilkel ve cüretli bir nitelik kazandırmak için antik heykellerde gözlemlediği aynı güçle cisimleştirmek istemiş, figürlerinin birçoğunu şiddetle sakatlayıp onları "torso"ya indirgemişti. Örneğin, *l'Homme qui marche*'ta (Yürüyen Adam) bunu yapmıştı (Resim 14). Bir keresinde şaka olsun diye başın yürümeye bir katkısı olmadığını söylemişti. Rilke bu sakatlamaları ve bu çalışma yöntemini beğeniyordu. Bunun kendisine Eleneonora Duse'in, D'Annunzio'nun *La Gioconda*'sını kollarını hiç kullanmadan oynamasını anımsattığını (Resim 15) söylüyordu.

Dhanu: *Hint Odissi dansında okçuluk*

Ortada yay ve ok yoktur (Bkz. *Dışlama*), bununla birlikte durağan imgelerin ardarda dizilişine bakınca (Resim 16-24) okun fırlatılması için gerekli güç ve gerilimlerin eşdeğerini algılayabiliriz. En önce tüm dizi için geçerli genel bir düşünce: eşdeğerlik arayışında oyuncu, eylemin her anında sunduğu görsel imge iyice dinamik ve kapsamlı olsun diye bedenini son kerteye dek genleştiriyor (Bkz. *Karşıtlık*'taki *gölge testi*). Duruşların her biri, sanki oyuncu gerçek bir ok ve gerçek bir yay ile çalışıyormuş gibi olsun diye eylemleri vurgulayıp büyütme amacına yöneliktir. Sorun, şu aşağıdakileri yeniden elde etmektir; yayı germede kullanılan güç, fırlatmanın yönü ve hedefi vurmak için gereken yoğunlaşma. Eylemleri ayrıntıyla inceleyelim.

Oyuncu, ok atan birini göstermez. Daha çok diyalektik bir kişi–ok–yay ilişkisini yeniden yaratır. Okçunun durağan konumu, okun fırlama hızına karşıttır. Bu ilişki, yaratılan karşıtlıklar dizisi tarafından görüntülenir; omurganın oku kılıfından almak üzere bükülmesi (Resim 17-18), eylemin ikinci aşamasında beden ağırlığının oku yaya yerleştirmek için yer değiştirmesi (Resim 19-21). Oku germek için gereken çaba, bedenin ağırlığını taşıyan sol (ön) bacağın ve başın, omurganın ve sağ bacağın biçimlendirdiği geniş kavisi (Resim 23) yankılayan bükülmüş kolun çalışmasıyla yeniden yaratılır. Sonunda, eylemin gerçekleşmesi, hedefi vurmak, çekingen ve savunmasız bir geyiğe (Resim 24) doğru uçan oku karşılar biçimde, bedenin ansızın öne doğru kıvrılmasıyla betimlenir (Resim 25).

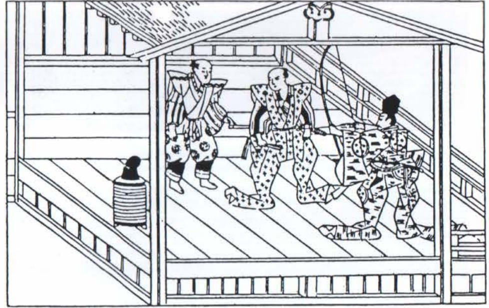
Eğer bu eylemlerin içeriğini bilmeseydik, bunların okçulukla bir ilgisi olduğunu anlamakta zorluk çekerdik, eşdeğerliklerin değerini görünür kılmamız da güç olurdu. Ama içeriği, bilmeden bile var olan ve oyuncunun bedeninden yayılan güçler sayesinde anlıyoruz. Bu, en ufak ayrıntıda, eylemlerin tam başlangıcında gösterilebiliyor. Örneğin Sanjukta Panigrahi, yayını önüne yerleştirdikten sonra dönüyor, gözlerini kullanışından, oku kılıfından çıkartışını (Resim 18-19) bize gösteriyor. Ya da yayı gererken bize sağ elinin parmağının aşırı gerilimini gösteriyor (Resim 22-23). Sonuç olarak belirtelim ki tüm bu hareketler dizisi oyuncu tarafından fotoğrafçı için serinkanlılıkla yinelenmişti.

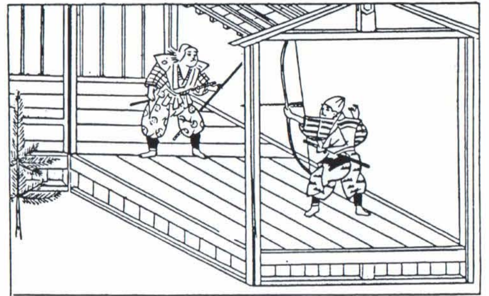
"Hint tiyatrosu ve dansı bizlere *tanrı*, *tanrıça*, *yüce kudret* gibi sözcüklerin fiziksel eşdeğerini görebilmemiz için sıradışı bir fırsat sunuyor. Gözler, ansızın güneş imgesine dönüşebiliyor, oyuncu ya da dansçı, hem okçu, hem yay hem de uçan ok ile yaralı geyik olabiliyor.

(Ferdinando Taviani, *Incroci tra Oriente e Occidente* [Doğu ile Batı'nın Yol Kavşağı])

Japon Kyogen tiyatrosunda ok nasıl atılır

Bu aktörün diz çökmüş olmasına ve cüssesini ufaltmış olmasına karşın yine de ağırlığını, sanki ayakta duruyormuşçasına bir bacaktan ötekine aktarması ilginçtir. Ama





27-28. İki Kyogen farsında ok ve yay kullanımı; Gan Tsubute (Kaz ile Çakıltaşı) ile Fumi Ya madachi (Korkak Haydutlar). No oyunları arasında neşeli skeçler olarak oynanan Kyogen farsları geleneksel No sahnesini kullanır ama daha gerçekçi bir biçemde oynanır. Bununla birlikte Kyogen oyuncuları az sayıda gereç kullanır, No oyuncuları gibi çeşitli nesneleri betimlemek için geniş ölçüde yelpazelerden yararlanırlar. Bu baskılarda ok ve yaylar, açıklık ve anlaşılırlık amacıyla özellikle görüntüye alınmıştır.

dengesini bir ayaktan ötekine doğru değiştirirken bunu Odissi dansçısı gibi yapamaz. Bu kısıtlamaya karşın oyuncu, eşdeğerlik ilkesini dikkate alır: elindeki tek olanağı kullanarak dengesinin yerini, ayaklardan üçüncü, tehlikeli bir destek olarak yararlanırken, dizleri üstünde değiştirir. Ayakların desteği tehlikelidir, çünkü yere basan nokta topuklar değil, ayak uçlarıdır.

Okun fırlatılması, kolların "uçuşu" ile betimlenir (Resim 37-39). Hedefin vurulması, kolların hızla düşmesiyle ve avuç içlerinin baldırlara vurduğunda çıkan sesle betimlenir. Bu ses, yayı gererken çıkartılan gırtlak sesine son noktayı koyar.

Japon okçuluk geleneğinin temel kurallarını gözetirken oyuncu, gündelik hareketin otomatikliğini kırar ve görsel uyarımları aynı ölçüde etkili olan seslere dönüştürme yoluyla bir eşdeğer yaratır. Eisenstein'in belirttiği gibi Japon tiyatrosunda hareketi "işitir", sesi "görürüz."

Sinema dünyasına ve montaja da değindiğimize göre bir başka ayrıntıya daha dikkat çekelim. Kosuke







29-31. 219. sayfadaki gösteriden kostüm ve gereçlerle desteklenmiş duruşlar. Oyuncunun bedeninin Kimono altında nasıl saklı kaldığını görüyoruz. Kostüm, kalçanın yukarı doğru ilettiği gerilimi ve ayak parmaklarının aşağı doğru bükülmesini saklıyor. Ama akama'nın (Japon erkeklerinin kimono üzerine giydikleri zarif pantolon etekliğinin) sıkı kıvrımları ile geniş kolların dikdörtgenliği bir başka eşdeğerlik aracılığıyla eylemin gerilimini yeniden kuruyor. Yelpaze sadece bir süs olmayıp yayı çağrıştırıyor, tıpkı pek çok başka durumda tılsımlı bir giysi gibi sonsuz bir eşdeğer amaçlar çeşitlemesi için kullanıldığı gibi.

Namura'nın aldığı duruşu gözlersek (Resim 37) okun fırlatılışı hareketini yeniden yaratmak için sağ elin gerçekte olduğu gibi geriye çekilmesi gerektiğini düşünebiliriz. Bunu yapmak yerine oyuncu, eylemi keser, sonraki duruşlara geçer (Resim 39). Bunlar, hızlı hareketle birleşerek okun uçarak varışını canlandırır ve kolun çekilmesinin mekanik olarak yeniden yaratılmasını önler.

Ok atma

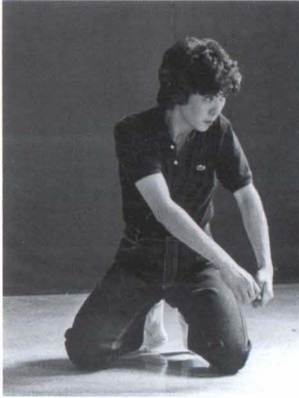
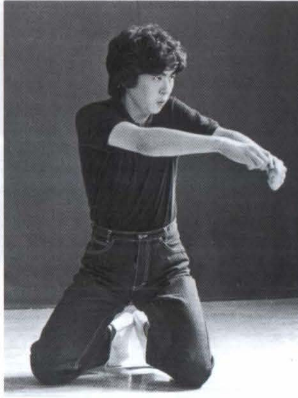
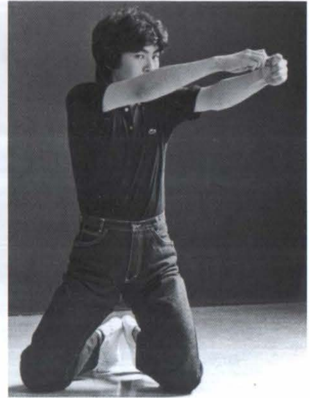
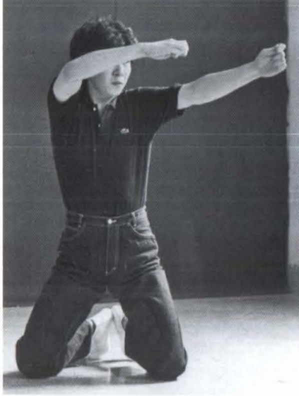
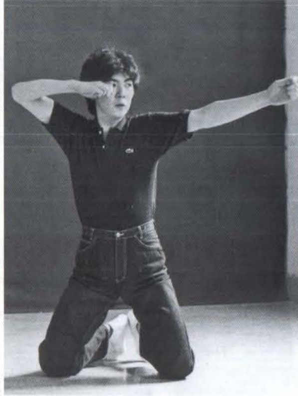
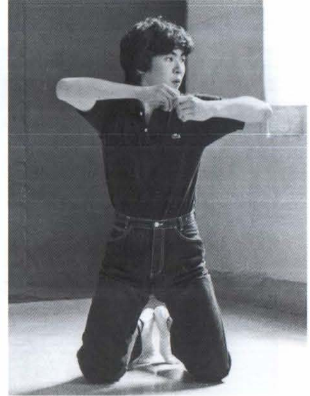
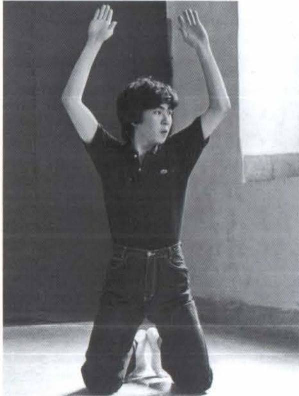
Meyerhold'un biomekaniğinden bu alıştırma, sadece eşdeğerlik ilkesini ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda amaçlarından birinin, nasıl okçunun duruşunun gerçek bir "denge dansı"na varan sürekli değişimi olduğunu gösterir. 1922'lerde Meyerhold'un oyuncularından biri olan Erast Garin, "ok atma" alıştırmasını şöyle anlatır:

"Sol elde hayali bir ok tutulur. Öğrenci, sol omuzu önde, öne eğilir. Hedefi gördüğünde her iki ayağı üzerinde dengeli olarak durur. Sağ el, sırtındaki hayali bir kuşaktan bir oka ulaşmak için bir kavis çizer. Elin hareketi, ağırlığın arkadaki ayağa geçmesine yol açacak biçimde tüm bedeni etkiler.

El, oku çeker ve yaya yerleştirir. Denge ön ayağa aktarılır. Nişan alınır. Yay, dengenin yine arka ayağa geçmesiyle gerilir. Ok fırlatılır ve alıştırma bir sıçrama ve haykırma ile tamamlanır.

Bu ilk alıştırmalardan biri sayesinde öğrenci, uzamsal bağlamda kendini tanımaya başlar, kendi bedenini denetlemeyi öğrenir, en basit bir hareketin --örneğin el hareketinin– tüm bedende yankılandığını fark eder ve 'ret' adı verilen durumda deneyim kazanır. Bu durumda bu alıştırmada 'ön–hareket', 'ret' olan, elin arkaya oka doğru uzanmasıdır. Bu çalışma, amaç, gerçekleştirme ve tepki aşamalarından oluşan 'oyunculuk hareket dizisi'ne bir örnektir."

(*Meyerhold on theatre*, [Meyerhold'la Tiyatro Üzerine], Haz. Edward Braun)


32-39. Kosuke Nomura Kyogen biçeminde bir ok ve yayın kullanımını gösteriyor (Volterra ISTA, 1981).



40-51. Ok fırlatma: Meyerhold'un biomekanik alıştırmalarından (1922) öğrencisi Erast Garin'in tanımlamasına göre bir hareket dizisi. Son üç duruş bir Otkaz'dır (red).









52-55. Her gelenekte oyuncunun yayla ok fırlattığı sahneler ya da alıştırmalar buluruz. Yay, karşıtlıklar oyununun cisimleşmesidir. Amaç yalnızca bir okun fırlatılışını görüntülemek değildir, aynı zamanda bedende yayın gerilimini belirleyen dinamikleri yeniden yaratmaktır. (üst solda) Karsavina, Michel Fokine'in koreografisini yaptığı *Coq d'Or*'da (Altın Horoz) (1914); (üst sağda) Ted Shawn *Grossienne*'de (1923); (sol altta) Martha Graham, başlıksız solo parçada (1924); (sağ altta) Mary Wigman, *Düş Figürü*'nde (1927), solo danslar bütünü *The Visions*'dan (Görüşler) bir bölüm. Son üç duruş bir Otkaz'dır (red).

GENLEŞME

GENLEŞMİŞ BEDEN

Eugenio Barba

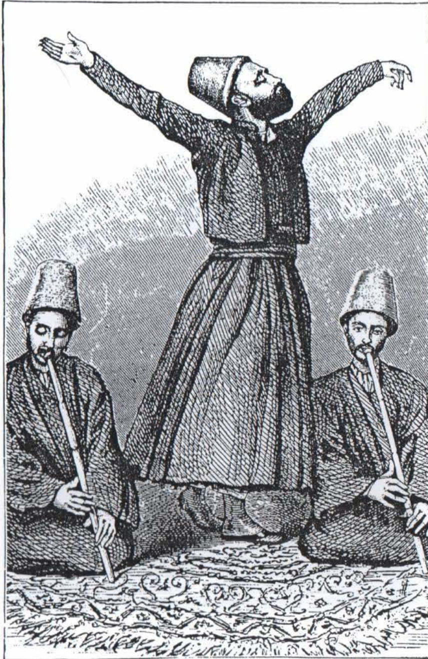
Yaşayan bir beden, sadece canlı olan bir bedenden daha fazla bir şeydir. Yaşayan bir beden, oyuncunun varlığını ve izleyicinin algılamasını genleştirir.

İzleyiciyi, aracısız "ayartan" bir başlangıç enerjisiyle kendine çeken belli bazı oyuncular vardır. Bu, izleyicinin bireysel eylemleri deşifre etmesinden ya da onların anlamlarını kavramasından önce ortaya çıkar.

Kültürü, gelenekleri ve sahne âdetleri hakkında genellikle pek az şey bildiği bir Doğulu aktör/dansçıyı izleyen Batılı bir izleyici için bu deneyim, beklenen bir şeydir. Anlamını bütünüyle anlamadığı ve uygulamasını yeterince takdir edemediği bir gösterimle karşılaştığında, izleyici kendisini aniden karanlıkta bulur. Ama yine de, bu boşluğun dikkatini çeken bir gücü olduğunu, kendisini, zihinsel anlamadan önce gerçekleşen bir biçimde "ayarttığını" kabul etmek durumundadır.

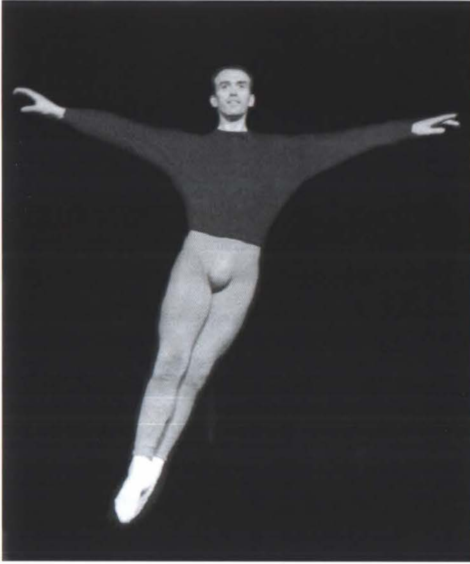
Ancak ne ayartma ne de anlama, bir öteki olmadan uzun süre dayanabilir: aksi takdirde ayartma kısa süreli olacak, anlama ise ilgiden yoksun kalacaktır.

Doğulu bir aktör/dansçıyı izleyen Batılı izleyici, sade-





1-2. Bedeni tutuştan yüz ifadesine, beden dinamizmine dek her şey oyuncunun varlığının genleşmesine katkı yapar. Dönen derviş ve (sağda) Bertolt Brecht'in yönettiği Cesaret Ana'nın başrolünde Helena Weigel (1952).





3-4. Genleşmiş beden: 1996 Kopenhag ISTA'da Stephen Pier çalışma gösterisinde, ve Stina Ekblad *Medea*'da.

ce aşırı bir örnek. Aynı durum, tiyatronun her iyi yapılışında ortaya çıkar. Ama izleyici "kendi" tiyatrosuyla karşılaştığında, zaten bildiği tüm şeyler, farkına vardığı ve yanıtları nerede ve nasıl araması gerektiğini söyleyen sorular, "ayartmanın" kendine özgü gücünün varlığını gizleyen bir peçe yaratır.

Biz buna genellikle oyuncunun gücünün "sahne varlığı" deriz. Ama bu, *olan, orada önümüzde olan* bir şey değildir. Bu sürekli dönüşüm, gözlerimizin önünde gerçekleşen büyümedir. Bu, yaşayan bedendir. Gündelik davranışlarımızı belirleyen enerjilerin akışı, başka bir yola sokulmuştur. Normal fiziksel varoluş biçimimizi gizlice yöneten gerilimler, gösterimcide yüzeye çıkar, beklenmedik biçimde görünür hale gelir.

Genleşmiş beden, sıcak bir bedendir, ama duyguların etkisiyle ya da heyecanla yapılan bir şey anlamında değil. Duygu ve heyecan, hem gösterimci, hem de izleyici için sadece bir sonuçtur. Genleşmiş beden, her şeyin ötesinde, deyimin bilimsel anlamında ışıyan bir bedendir: gundelik davranışı oluşturan zerrecikler, kışkırtılmışlardır ve daha fazla enerji üretirler, devinimde bir artışa uğramışlardır, birbirlerinden daha da ayrılır, genişlemiş ya da kısıtlanmış bir uzamda daha büyük bir güçle birbirini çeker ve birbirine karşı koyarlar.

Köprü

Doğulu ve Batılı gösterim ustalarına sorulduğunda ve yanıtları karşılaştırıldığında, tanımlanan teknikler farklı olduğu halde, dayandıkları ilkelerin benzer olduğunu görürüz. Bu ilkeler, üç eylem çizgisinde bir araya getirilebilir:

1. gündelik dengenin, istikrarsız ya da "lüks" denge arayışı içinde başkalaşımı;
2. dinamik karşı koyma;
3. tutarlı tutarsızlığın kullanılması.

Bu üç eylem çizgisi, gündelik davranışın tipik eylemlerinin indirgenmesi ya da abartılması üzerinde sürekli çalışma anlamına gelir. Gündelik davranış işlevselliğe, güç ekonomisine, kullanılan enerji ile elde edilen sonuç arasındaki ilişkiye dayanırken, oyuncunun gündelikdışı davranışında her eylem, ne kadar küçük olursa olsun, fazlalığa, *aşırılığa* dayandırılır.

Tabii bu büyüleyicidir ve zaman zaman da yanıltıcıdır. İnsan bunun sadece, zihinsel eylemleri kullanmadığı ve yalnızca fiziksel eylemleri kullandığı varsayılan "beden tiyatrosu" ile ilgili olduğunu sanma eğilimindedir. Oysa, her uzam içinde devinme biçimi, bir düşünme biçiminin dışa vurumudur: bu çırılçıplak soyunmuş düşüncenin devinimidir. Benzer şekilde, bir düşünce aynı zamanda devinimdir, bir eylemdir –yani başka bir yere varmak için bir yerden başlayan, aniden yön değiştiren yolları izleyen, dönüşen bir şeydir. Gösterimci, fizikselden ya da zihin-

5. Wagner, *Uçan Hollandalı* Fransız sanatçı Gustave Doré'nin bir gravürü (1832-1883).

selden yola çıkabilir; birinden diğerine geçişte yeniden bir birlik kuruluyorsa, hangisi olduğu önemli değildir.

Tıpkı tembel, öngörülebilir ve gri bir devinim biçiminin var olması gibi, aynı zamanda gri, öngörülebilir ve tembel bir düşünme biçimi vardır. Bir oyuncunun eylemleri, tıpkı düşünce akışının stereotipler, yargılar ve hazır sorularla bloke edilmesi ve ağırlaşması gibi stereotipler tarafından bloke edilebilir ve ağırlaşabilir. Sadece bildiklerinden esinlenen bir oyuncu, kendisini ister istemez durgun bir su birikintisine atar, enerjisini yolunu şaşırtmadan yineleyici bir biçimde, çağlayan ve şelalelerden geçirmeden ya da suyun yeni bir düşüşle aniden kaçıvermesinden önceki o engin dinginliğe yeniden yönlendirmeden kullanır. Benzetmeyi izlersek, düşünce –onu anlatan sözcük ve imgelerle birlikte– sakın ve aslında ilginç olmayan kanallar boyunca akabilir.

Beden ya da ses üzerinde çalışılmaz, enerji üzerinde çalışılır. Nasıl, aynı zamanda fiziksel eylem olmayan sesli bir eylem olmazsa, aynı zamanda zihinsel olmayan fiziksel eylem olamaz. Eğer fiziksel eğitim varsa, aynı zamanda zihinsel eğitim de olmalıdır.

Yaratıcı süreç ırmağının fiziksel ve zihinsel yakalarını birleştiren köprü üzerinde çalışmak gerekir. Bu iki yaka arasındaki ilişkiler, yalnızca her bireyin eylediği, kurguladığı, yarattığı anın bir parçası olan kutuplukla ilgili değildir. Aynı zamanda daha geniş, özellikle tiyatroya ait kutupluklarla, aktörle yönetmen arasındaki kutupluk ve onu izleyen oyuncu ile izleyici arasındaki kutuplukla bağlantılıdır.

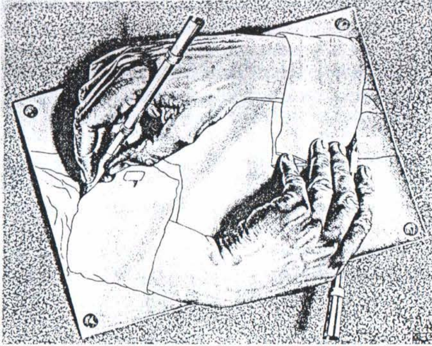
"Genleşmiş beden" kendi karşıtı ve tamamlayıcısı imgeyi, "genleşmiş zihin"i çağrıştırır. Ama, bu anlatım sadece bilincin değişik hallerini, normal ötesi bir şeyi düşündürmemelidir. Bu aynı zamanda sanatsal işin hüner düzlemiyle bağlantılıdır.

Bir yönetmenlik deneyimim sırasında, hem kendimde hem de arkadaşlarımda oluşan bir süreci gözlemledim. Günlük uzun beden çalışmaları, yıllar geçtikçe yavaş yavaş damıtılarak, dramatik bir eylemi oluşturmanın ya da tasarlamanın bir yoluna, topluluk içinde konuşmanın, yazmanın bir biçimine uygulanabilecek içsel enerji şablonlarına dönüştü. Düşüncenin fiziksel bir yanı, hareket biçimi, yön değiştirmesi, sıçraması –hatta "davranışı" vardır. Bu yanının aynı zamanda oyuncunun, var olmakla (enerji) ilgili olan, gerçek ve asıl sanatsal oluşumdan –kronolojik değilse bile mantıksal olarak– önce gelen, anlatım öncesi çalışmasına benzetilebilecek, bir anlatım öncesi düzlemi vardır.

Peripeteia

Düşünce sıçramaları, *peripeteia*'lar ya da değişimler olarak tanımlanabilir. Bir *peripeteia*, bir eylemin beklenmeyen biçimlerde gelişmesine ya da başladığı biçimin tam

6. Azteklerin göç başlangıcını anlatan el yazmasında çizgisel olmayan, tek sesli olmayan yaşam içinde düşünce. Soldan sağa: 1. Kral bir adada, piramidin çevresindeki hiyeroglifler onun ve kavminin adını temsil ediyor; 2. Geçiş: dikdörtgen içindeki hiyeroglif tarihi betimliyor; 3. Büyük hiyeroglifin betimlediği ayak izleri Colhuacan şehrine doğru yürüyüşü gösteriyor; 4. Sekiz kavim daha kralı bekliyor: her kavmi belirleyen bir hiyeroglif ile konuşan bir adam şekli. Çizim, antropolog Andre Leroi-Gourhan'ın *Le geste et la parole*'ünden (Jest ve Söz) alınmıştır.



7. Düşünceyi düşünmek: Dessiner (çizmek), Maurits Cornelis Escher'in (1898-1972) 1948 tarihli taşbaskısı.

tersi bir biçimde sonuçlanmasına neden olan olayların iç içe geçmiş dokusudur. Bir *peripeteia*, olumsuzlama üzerinden eyler. Bu en azından Aristoteles zamanından beri bilinmektedir.

Düşüncenin davranışı, öykülerin ani dönüşümlerinde, öyküler kişiden kişiye, bir zihinden öbürüne aktarılırken meydana gelen beklenmedik değişikliklerde görünür hale gelir. Beklenmedik değişiklikler, sadece tekil bir sanatçının zihninde yer almaz, tersine tıpkı yaratıcı tiyatro sürecinde olduğu gibi, aynı çıkış noktasını paylaşan çeşitli bireylerin çalışmasıdır.

Uçan Hollandalı, Kaptan Van der Decken'dir. Ümit Burnu'nu geçme girişimi sırasında zındıklık edip Tanrı'ya karşı gelmiştir. Fırtınalar ve yazgı tanrılarına yalvarmayacaktır, tersine yaşamının sonuna kadar Ümit Burnu'nun öte yanına geçme denemelerine devam etmekte ısrarlıdır. Bunun üzerine, cennetten kendi sözlerini yineleyen bir ses duyar, ama bu kez sözleri bir lânetli büyü haline dönüşmüştür: "yaşamının son gününe kadar ... son güne kadar."

Ve böylece bir öykünün tohumları atılmış olur. Bir kaptan sürekli denizde kalır ve asla ölmez. Bir yelkenli gemi sürekli denizlerde dolanıp durur. Böylece, bu tohum kendi özgün bağlamını terk eder –ve başka bağlamlara "sıçrar". Halkın imgelemi, kaptanın ve onun sonsuz yolculuğunun imgesini, asla huzura kavuşamayan Gezgin Yahudi Ahasver'in imgesi üzerine bindirir.

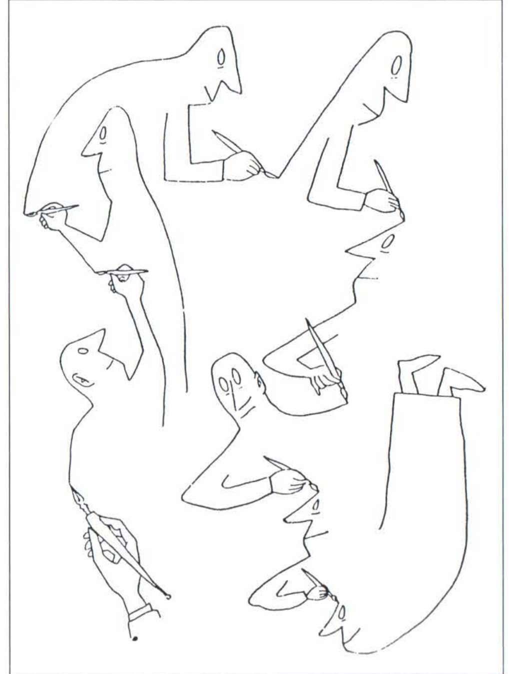
Böylece, Van der Decken'in öyküsü değişir. Ahlâk dışı ve ateist bir yaşam sürdüğü için lanetlenmiş olduğu söylenir: Kurtarıcı İsa'nın öldürüldüğü gün olan Kutsal Cuma Günü demir alıp denize açılma emri vermiştir.

Ya da: kaptanın imgesi kaybolur ve imgelemde onun yerine bir gemi belirir. Ansızın Hayalet Gemi ortaya çıkar: gemiciler onu görür, kapkaradır, yelkenleri kan rengidir, ya da sarı, ya da fosforludurlar, büyüleyicidirler, bir saat içinde on kez renk değiştirirler.

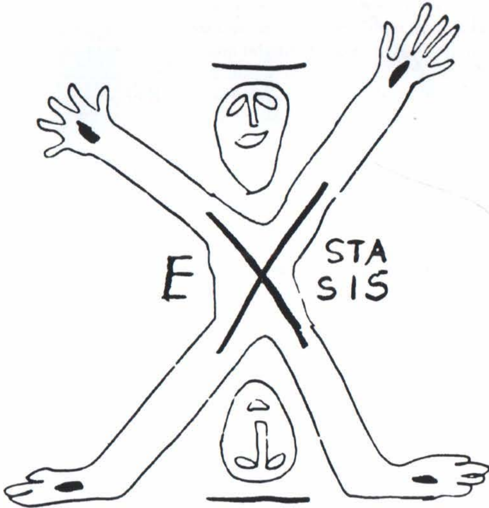
Uçan Hollandalı ile Hayalet Gemi söylencesine aşağıdaki yeni motifi ilk dokuyan, sanırım Heine olmuştur: Van der Decken zaman zaman bir limana yanaşarak orada aşk arar. Ölünceye kadar kendisine sadık kalacak bir kadın bulduğu takdirde, yazgısından kurtulacaktır.

1839 yazında Richard Wagner Riga'dan Londra'ya gitmektedir. Eşi Minna da onunla birliktedir. Wagner, Uçan Hollandalı öyküsünü biliyorduysa da, onu ancak içinde bulunduğu gemi Norveç kayalıkları civarında fırtınaya yakalandığında anlar. O zaman gemiciler ona, bir gemi batacağı sırada daima önünde beliren Hayalet Gemi öyküsünü anlatır. Uzun saatler boyunca fırtınayla boğuştuktan sonra, sonunda Arendal'den birkaç mil ötede, Sandvik fiyordunun yüksek kayalıkları arasına sığınmayı becerebilirler.

Seyahat bitip de Wagner sağ salim Londra'ya vardıktan sonra Paris'e giderken, Norveç kıyıları boyunca karşılaştıkları fırtınadan söz eder, rüzgârın tiramolada nasıl uğursuz ve şeytanca uğuldadığını anlatır. Karanlığın içinden bir yelkenin belirdiğini gördüğünü ve orada Uçan Hollandalıyı seçebildiğini sandığını söyler.



8. Düşünceyi düşünmek: Sergei Eisenstein'ın (1898-1948) *La natura non indifferente* (Kayıtsız olmayan doğa) (1947) kitabında kullandığı Rumen karikatürist Saul Steinberg'e ait çizim.



9. Extasis: Eisenstein'ın Meksika'da bulunduğu sırada yaptığı bir çizim. Extasis, yani kendi kendinin dışına çıkmak. Esriklik haline girmesi gereken aktör değil, aktörün yaptıklarının dolaysız ve harfi harfine algılanmasının sınırlarını aşarak perdenin arkasını, aşikâr olanın ve bilinenin arkasını görmek üzere kendi dışına taşması gereken seyirci.

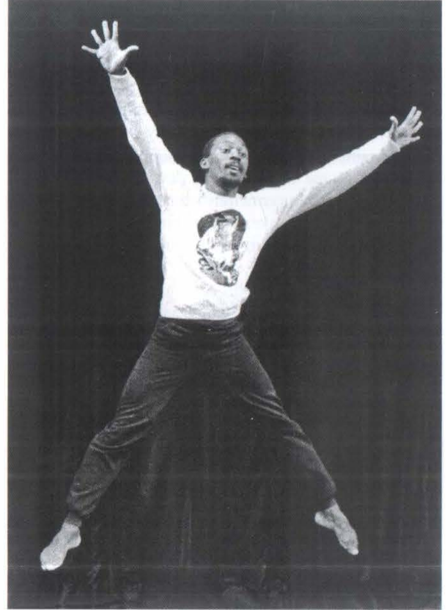
Anekdotlardan hoşlananlara göre, olay şöyle gelişmiştir: Bir masaya servis yapan bir genç kız, Sandvik'de Norveçli bir kaptanın evinde konuk olan Wagner'in dikkatini çeker. Onu "jenta" (kız, hizmetçi) diye çağırdıklarını duyar ve bunun kızın gerçek adı olduğunu düşünür. Daha sonra bu adı Senta'ya çevirir, oysa bu Norveç'te hiç kullanılmayan bir isim, ya da sadece Wagner'in *Uçan Hollandalı*'sındaki Norveç'te geçen bir isimdir.

Wagner, Hollandalıyı kefaretinden kurtaran aşk konusunu almakta, ama onu ters çevirmektedir. Heine'nin çeşitlemesini kabul etmekte, ama aynı zamanda anlamını olumsuzlamaktadır.

Senta gerçekten de Uçan Hollandalıyı sevmektedir ve ölünceye kadar ona sadık kalmaya söz vermiştir. Ama Hollandalı, Senta ile Erik arasındaki bir konuşmaya kulak misafiri olur (Senta bir zamanlar ölünceye kadar Erik'e sadık kalacağına söz vermiştir). Bu durumda, geri dönülmez biçimde Hollandalıya bağlı yazgısının esiri olan Senta, Erik'e verdiği sözü geri almak zorundadır. Hollandalı denize geri dönmeye karar verir. Kurtuluşu imkânsız görünmektedir, kendisine ölünceye kadar sadık kalacak bir kadın bulması olanaksızdır. Aslında Senta'yı kurtaran o olacaktır, tersi değil: Senta'nın, tıpkı Erik'le olduğu gibi, kendisini baştan çıkarıp sonra ortada bırakacağından korkmaktadır. Ve ona ihanet eden kadınlar, sonsuza kadar lanetlenir. Bir kadın tarafından tersine döndürülebilecek bir büyü, bu kez de, âşık olan kadınların üzerine dönen yeni bir kınanma yazgısı temasına dönüşmektedir. Ondan sonra Hollandalı, kendisini koruması gereken kadını korumak uğruna kaçar gider. Yalancı bir aşk olduğunu sandığı şeyden kurtulmak için kaçmaktadır, oysa Senta aslında ölünceye kadar ona sadık kalmıştır: gemi limandan ayrıldığında, Senta kendini denize atar ve ölerek sözüne sadık kalmış, vaadini yerine getirmiş olur. Sonra gemi yavaş yavaş batar ve güneş doğarken Senta ile Hollandalı, gökyüzüne yükselirler.

Ve sonra yeni bir dönüşüm: Heine tarafından dönüştürülen ve bir dizi karşıtlıkla Wagner tarafından geliştirilen öykü, bu kez de Strindberg tarafından ele alınır. O, Wagner tarafından sunulan son çeşitlemelerdeki tüm potansiyel enerjiyi serbest bırakır. Ve bu potansiyel enerji açığa çıkarken, öykünün anlamını tersyüz eder: bu kez ana tema, bir kadının kendisini seven erkeğe verdiği acılar, yani bir sadakatsizlik teması olmuştur. Bu, Strindberg'in sürekli geri döndüğü ve burada da Wagner'den miras kalan entrikayı kullanarak yüzleştirdiği bir temadır.

Bunu yine olumsuzlayarak, onu tersyüz ederek kullanmaktadır: Hollandalı, her yedi yılda bir, bir kadınla karşılaşmalı ve onu sevmelidir. Bu onun kurtuluşunun



10. Augusto Omolú, Kopenhag ISTA'da gösteri çalışmasında.

koşuludur, ama bu, kadın onu kefaretinden kurtaracağı için değil, tersine kadının sadakatsizliği sayesinde olacaktır.

Hollandalının hiç bitmeyen seyahatinin, sonsuza kadar lanetlenme temasının karşıt kutbu olarak sunulan aşk teması, şimdi yeni bir karşıtlığa sıçramakta ve kendisini deniz yolculuğunun spiritüel karşılığına dönüştürerek, konuya eklemlenmektedir. Hollandalının gerçek cezası, aşkın sürekli başarısızlığıdır. Artık aşk, Heine ve Wagner'de olduğu gibi, onu cezalandırılmaktan korumamakta, tersine kendisi başlı başına ceza olmaktadır. Hatta, Hayalet Gemi'yi lanetli bir hapishaneden bir haça dönüştürerek, kefaretini ödemektedir.

Özgün öyküyü anımsayalım: Strindberg ona, kendinden öncekilerden daha yakın görünmektedir. Yine de ondan çok uzaktadır. Öykünün ana unsuru, her ne kadar orijinal değerini koruyorsa da, daha derine inmiştir. Fiziksel gezinme işkencesi, kendi spiritüel sureti tarafından genleştirilmiş, ve Gezgin Yahudi'ye, *Faust*'a, *Don Juan*'a benzer hale gelen gemici, her limanda bir kadın tarafından baştan çıkarılan yalnız bir gemiciye geri dönmüştür.

İnsan bir temanın çeşitlemeleri üzerinde duşündüğünde, büyük beceriklilik, incelikli sanatçılık akla gelir. Oysa Hollandalı öyküsündeki çeşitlemeler, sadece arı çeşitleme olmakla kalmaz; her dönüşümle birlikte, bir durum değişikliği de gerçekleşmiştir.

Düşüncenin *sıçrama* davranışını, kendisini ünlü bir öykünün *peripeteia*'ları aracılığıyla dışa vurduğunda gözlemlemek kolaydır. Bu davranışın yolunu şaşırmasını ve dışavurumlarını, insanın kendi düşüncesinin durgun akışı içinde *engellemeyecek* kadar esnek olabilmek, çok daha zordur.

Olumsuzlama ilkesi

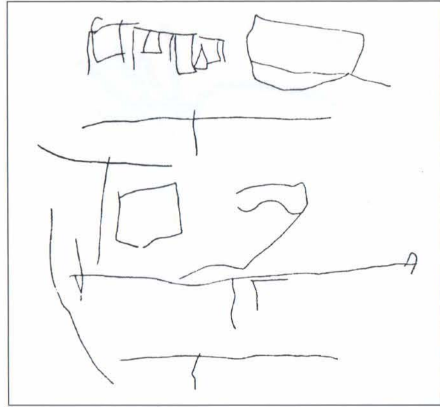
Oyuncuların çok iyi bildiği bir kural vardır. Bir eyleme, o eylemin sonunda yönlendirilecek olduğu yönün tam karşıtı yönde başlanır.

Bu kural, gündelik yaşamda belli bir miktar enerji isteyen tüm eylemler için gerekli bir koşulu yeniden yaratır. Bir darbe vurmadan önce, insan bir kolunu arkaya çeker; zıplamadan önce dizlerini kırar; öne sıçramadan önce, arkaya yaslanır: *Reculer pour mieux sauter* (daha iyi sıçramak için geri gitmek).

Bu tür davranışlar, oyuncunun gündelikdışı etkinliğinde, en küçük eylemlerine kadar uygulanır. Bu, oyuncunun kendi fiziksel varlığını genleştirmek için kullandığı araçlardan biridir.

Buna "olumsuzlama ilkesi" diyebiliriz. Aktör, bir eyleme başlamadan önce, tamamlayıcı karşıtını icra ederek onu olumsuzlar.

"Olumsuzlama ilkesi", organik niteliği –yani ruhu– kaybolduğu takdirde, biçimsel bir boşluğa dönüşür. Önemsiz konuşmaların tiyatroda ya da tiyatro dışında



11. Jens (üç buçuk yaşında) – bir çocuk bahçesi.

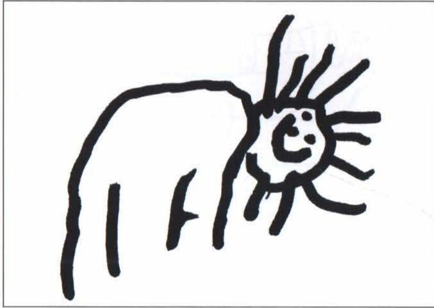
kullanılması sırasında "olumsuzlama ilkesi" genellikle hareketin *şişirilmesinin* bir yolu olur. Aslında, *genleşmiş* eylemin bir parodisi, beceriksiz taklidi haline gelir.

"Olumsuzlama ilkesi"nin gücünü belirleyen iç mantık nedir? Bir yandan, her enerjik eylemin kendi karşıtıyla başlarken kullandığı sinirsel ve fiziksel dinamiklerdir, öte yandan, zihinsel bir tutumdur.

Dönüp aksi yönde giden bu zihinsel tutumun en berrak tanımlamalarından birini, Arthur Koestler'in *The Sleepwalkers* (Uyurgezerler, Penguin, Aralık 1989) kitabında buluruz. Kitap, 'insanın evren hakkındaki görüşlerinin değişimlerinin tarihine' adanmıştır. Koestler, burada her yaratıcı eylemin –bilimsel, sanatsal ya da dinsel– başlangıçtaki bir *reculer pour mieux sauter*, daha ilkel bir düzleme geri çekilme sayesinde, sonuca doğru sıçramayı hazırlayan bir olumsuzlama ve bölünüp dağılma süreci üzerinden, nasıl tamamlandığını gösterir. Koestler, bu anı, bir yaratıcı "önkoşul" olarak adlandırır.

Bu, bir sonuç arayışında tipik olan her şeyi olumsuzlar gibi görünen bir andır: bu yeni bir yön bulmaya yönelmeyi belirlemez, tersine daha çok araştırmacının tüm enerjisinin devinime geçirilmesini, tıpkı insanın karanlıkta yürümesi gibi, tüm duyularının keskinleşmesini gerektiren, gönüllü bir yolunu şaşırmadır. Gerçek gizilgüçlerin genleşmesi, pahalıya mal olur: insan kendi eyleminin anlamı üzerinde kontrolünü yitirme riskini göze almaktadır. Bu, varlığını açıkladığı yeni varlığı henüz keşfetmemiş bir olumsuzlamadır.

Oyuncu, yönetmen, araştırmacı, sanatçı, hepsi de kendilerine sık sık şunu sorarlar: "Bu yaptığımın *anlamı* nedir?" Ama "eylemin olumsuzlanması" anında, ya da yaratıcı "önkoşul" anında bu, verimli bir soru değildir. Bu noktada önemli olan, insanın yapmakta olduğunun anlamı değil, tersine daha çok, içinde bir duygu –beklenme-







dik bir anlam– ele geçirilebilecek olan o boşluğu hazırlayan eylemin keskinleştirilmesidir.

Neredeyse daima çok sayıda bireyin işbirliğini gerektiren bir biçimde yaratmak zorunda olan tiyatro sanatçıları, anlamlar için fetişistçe bir gereksinim, ulaşılmak istenen sonuçlar üzerinde görünüşe bakılırsa başlangıçta duyulan "doğal" bir alışkı ihtiyacı tarafından sık sık engellenirler. Örneğin bir aktör, bir doğaçlamanın sonucu ya da bir karakterin kişisel yorumu olan belli bir eylem icra eder. O eyleme son derece kesin bir değer vermesi, onu öznel imgelerle ya da öznel bir düşünceyle bağdaştırması doğaldır. Ama eğer, eylemin aktör için anlamı, o eylemin yer aldığı bağlam yüzünden anlaşılmaz ya da uygunsuz hale gelirse, o zaman aktör bu eylem parçacığının bir yana bırakılmasını ve unutulmasını düşünebilir. Kısacası, eylemle onun bağdaştırılan anlamları arasındaki evliliğin birbirinden ayrılamaz olduğuna inanır.

Eğer bir aktöre, eyleminin, bağlamı (ve bu nedenle anlamı) bütünüyle değiştirildiği halde, dokunulmadan olduğu gibi kalabileceğini söylerseniz, genellikle kendisine atıl bir madde gibi davranıldığını, yönetmen tarafından "istismar" edildiğini düşünür. Sanki eylemin ruhu, anlamıymış ve enerjisinin niteliği değilmiş gibi gelir.

Pek çok yönetmen de aynı önyargıya sahiptir. Öznel bir imgenin ya da imgeler dizisinin yalnızca bir tek basit dramatik mantığa uyabileceğine, yalnızca *böyle* bir anlamı aktarabileceğine inanma eğilimindedir.

Oysa, "eylemi olumsuzlama" ilkesi, insanı önceden var olan düzenden, varmak *istediği* sonuca bağımlılıktan kurtararak, tam karşıtı yöne işaret eder. Bu, sanki yola çıkış noktasının, kendi karşıtı aracılığıyla, bir bağlamdan diğerine *sıçrayarak* gerçek etkileyici gizilgüçleri geliştirebilecek bir enerji zincirine dönüşmesi gibidir.

Uygulamalı tiyatro çalışmasında bu, bir eylemin ya da bir düşüncenin biçim kazandığı andan başlayarak, tamamlanmış ürün olarak sunulduğu ana kadar uymak durumunda olduğu *peripeteia*'lar ile ilgilidir. Tıpkı, ülkeden ülkeye, çağdan çağa yolculuk etmeye lanetlenmiş olan Uçan Hollandalı gibi, eylemin çekirdeğinin özgün anlamları, öldükleri halde yaşamaya devam eder, kaybolmadan anlamdan anlama sıçrar. Yaratıcı düşüncenin ayırt edici özelliği aslında sıçramalarla, kendisini, iyi düzenlenmiş kabuğunu terk etmeye, yeni biçimlerde yeniden örgütlenmeye zorlayan, beklenmedik bir yol şaşırma yardımıyla ilerlemesidir. İşte bu, doğrusal olmayan, tek anlamlı olmayan, yaşayan düşüncedir.

Beklenmedik anlamların gelişmesi, uçuşa geçmeden hemen önce bir yarın kenarında tünerken, hem fiziksel hem zihinsel tüm enerjilerimizin belirli bir hal almasıyla

12-14. İkiz mantık: çocuk resimleri: (üstte) Alasdair (dört yaşında) – kedi bir bıyıktan ibaret; (ortada) Chloe (altı yaşında) – kedinin hem bıyığı hem de kuyruğu var; (altta) Elli dokuz yaşında bir yetişkinin gözünden kedi: Kedi Yavruları Monoloğu (1918), Paul Klee'nin çizimi (1879-1940).

mümkün olur. Bu hale, eğitim çalışması sayesinde damıtımla ulaşılır.

Bedensel çalışmalar, oyuncuya yeni bir davranış, yeni bir devinme, eyleme ve tepki verme biçimi geliştirme olanağı tanır. Böylece oyuncu öznel bir ustalık kazanır. Ama bu ustalık, derine dalmamışsa, oyuncunun zihinsel süreçlerinden, fiziksel alanından, sinirsel sisteminden bir araya gelen varlığının ta içine uzanmıyorsa, tek boyutlu hale gelir ve donar kalır. Fiziksel ile zihinsel arasındaki köprü, yinelemenin tekdüzeliğinin, ataletin üstesinden gelmeyi mümkün kılan bilinçte, hafif bir değişikliğe neden olur.

Gerçekten de fiziksel bedenin genleşmesinin, zihinsel bedenin genleşmesiyle atbaşı gitmediği takdirde, hiçbir yararı yoktur. Imgelediğimiz, eylediğimiz ya da yansıttığımızda, kendisini sunmak için düşünce, ilk iş olarak, ataletin, *besbelli olanın* içinden hissedilir biçimde geçmek zorundadır.

Düşünceyi düşünmek

Bir fizikçi sahil boyunca yürürken, sıçratmaya çalışarak denize taş atan bir çocuk görmüş. Her taş bir ya da iki küçük sıçrayıştan fazla yapamıyormuş. Çocuk beş yaşlarında kadarmış ve fizikçi kendisinin de çocukken suya taş fırlattığını anımsamış. Ancak bu işi çok iyi yaparmış. Böylece erişkin, çocuğa bunun nasıl yapıldığını göstermiş.

Birbiri ardı sıra taşları fırlatırken çocuğa taşın nasıl tutulacağını, hangi açıda nişan alınacağını, suyun yüzeyine hangi yükseklikte tutulacağını anlatmış. Erişkinin fırlattığı tüm taşlar, pek çok kez, yedi, sekiz hatta on kez sıçrıyormuş.

Sonra çocuk, "Evet, taşlar pek çok kez sıçrıyor. Ama benim yapmaya çalıştığım bu değildi. Sizin taşlarınız suda yuvarlak daireler çiziyor. Ben benimkilere kare daireler çizdirmek istiyorum," demiş.

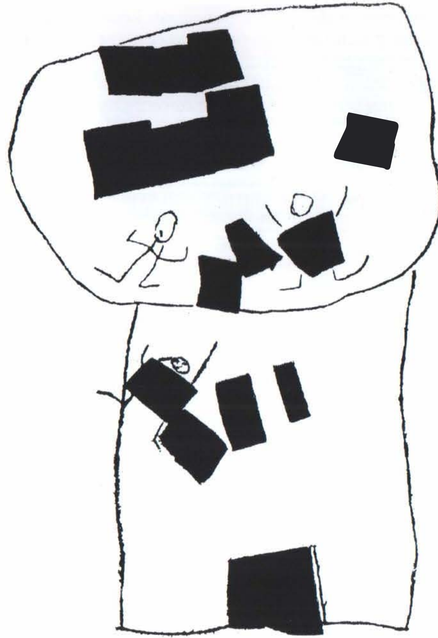
Bu öyküyü, fizikçi onu Einstein'a anlatmış olduğu için biliyoruz. Einstein, genç dostu çocukla olan bu karşılaşmasını anlattığında, beklenmedik bir tepki göstermiş. "Onu kutladığımı ve taşları suda kare daireler çizmediği için endişelenmemesini söyleyin. Önemli olan, düşünceyi düşünmektir," demiş.

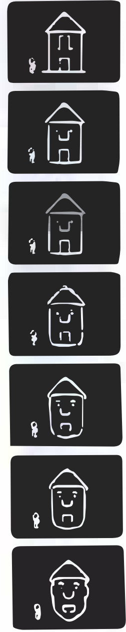
Yakından incelendiğinde, en önemli bilimsel keşillerin pek çoğunun doğuşuna yol açan soruların, taşlarını suya fırlatan çocuğunkilerden daha gereksiz ve yararsız olduklarını görürüz.

Elli yaşındaki Max Planck kendi kendine, "Akkor haline gelen demir neden kızarır?" diye sormuştu. Einstein ise, "Insan bir ışık ışını üzerinde gidebilseydi, ne görecekti?" diye sormuştu. Bu soruların, büyük bilimsel keşiflere yol açmış olduğu gerçeği, bizim bunların karanlığa doğru sıçrayışlar, idrakin dışına kayan hızlı düşünceler olduğu gerçeğini göz ardı etmemize yol açmamalı.

Düşünceyi düşünmek, daha önce birbiriyle ilişkisi olmayan düzlemler ve bağlamlar, birbirini kesen ve yok olan yollar arasında fazladan, ani geçişleri, ani dönüşleri, beklenmedik bağlantıları gerekli kılar. Farklı sesler, her biri kendi mantığını içeren farklı düşünceler, eşzamanlı var oluyor ve kesinlik ile rastlantısallığı, oyun hazzı uğruna eğlence ile bir hedefe yönelik gerilimi bağdaştırarak, planlanmamış bir biçimde birbirleriyle işbirliğine girişiyor gibidir.

Bu araştırma imgesi, önlerinde olan ya da olmayan bir avın peşine düşen bir köpek sürüsü imgesine benzer. Köpekler birlikte koşar, dağılarak etrafa yayılır, birbirlerinin önüne çıkar, enerjilerini ve yeteneklerini zorlayan sık çalılıkların ya da derin yarların içine atlar ve yeniden ortaya çıktıklarında izi kaybettikleri için cesaretleri kırılmış halde daireler çizerek koşar ve geri dönmek zorunda kalırlar. Ama bazen de dağılan köpekler yeniden bir araya gelir. Bu birleşmiş sürü, avı izleyerek bulur ve duşünceyı bulur





15-16. Ikiz mantık: bir çocuk ile bir yetişkinin çizimleri. (solda) Dört yaşındaki Maria bir adamı iki odalı bir apartmana dönüştürüyor; (sağda) Ev bir Çinli oluyor, 1911 yılından çizgi film; Walt Disney'in "çizgi filmin babası" dediği Fransız filmcisi Emile Cohl (1857-1938) tarafından yapılmış.

Bulunacak olan düşüncenin, izinin sürülmesini ve ele geçirilmesini isteyerek orada bizi bekliyor olması kesin değildir. Bu arı bir gizilgüçtür. Onun ne olabileceğini, ya da ne için kullanılabileceğini bilmeyiz. Bazen tüm çabalar boşa çıkar. Başka zamanlarda ise, tıpkı beklenmedik bir alanda işin içine girmemizi zorunlu kılan bir sürpriz gibi, yepyeni bir şey kendisini bize sunar. Bazı bilim adamları, araştırma alanlarını değiştirirler; bazı yazarlar üzerinde çalışmakta oldukları öyküyü bırakır ve aslında kendilerini zorla kabul ettirmiş olan karakterlerin yeni dönüm noktalarının izini sürerler; bir ürün üzerindeki çalışmanın tam ortasında, aniden, *başka bir ürünün* elimizden tutmuş bizi gütmekte olduğunun ayırdına varırız ve bizi nereye götürdüğünden de habersizizdir.

Bazen, "düşünceyi düşünen"in kendimiz olmadığı duygusuna kapılırız ve tüm yapabileceğimiz, düşünceyi düşünmekten alıkoyan önyargıları susturmaktan ibarettir. Başlangıçta bu, acı verici bir deneyimdir. Bir özgürlük duygusu, yeni boyutlara bir açılım duygusu haline gelmeden önce bu, insanın *a priori* (önsel) karar verdiği, göz diktiği şeyle, öte yandan yaşayan zihin arasında bir mücadeledir.

Kaosa yuvarlanma tehlikesi apaçıktır. İnsan bu yaratıcı "önkoşul"u ele geçirip yerleştirmeyi becerirse, başka bir gücün egemenliği altına girdiği, ya da kendinden geçtiği duygusuna bile kapılabilir. Ama bu, insanın işinin, zanaatının *terra firma*'sına demir atmış olarak kalan bir duygudur.

Eisenstein moviola'sının başına oturduğunda, çalışması için bir koşul yaratmakta başarılı olmuştu, ancak kendi beklenmedik mantığını dayatan, önceden kararlaştırılmış olan sonuçlar değil, malzemenin kendisi olmuştur. Filmini çerçeve çerçeve çalışan, sete gitmeden önce onu desenler halinde kurgulayan Eisenstein, kendi yarattığı malzemenin başına, mutlak tarafsızlık içinde oturuyordu. Kendisine o ana kadar kılavuzluk eden programlama, artık işe yaramıyordu ve Eisenstein "montajın esrikliği"nden söz ediyordu.

"Düşünceyi düşünmek", "yaşayan zihin", "montajın esrikliği" ... tüm bu ifadeler, mecaz anlamda aynı türden deneyimlere gönderme yapar. Çeşitli parçacıklar, çeşitli imgeler, çeşitli düşünceler kesin bir yöne ya da berrak bir planın mantığına göre bağlanmaz, tersine "kan bağı" nedeniyle birbirleriyle bağdaşır.

Bu bağlamda kan bağı ne anlama gelir? Onları yaşama geçirdiğimiz bağlamda var olan çeşitli parçacıklar, imgeler, düşünceler, onları bulmaya çalıştığımız ya da tasarladığımızda kullandığımız mantığa uymayan bir mantık temelinde, yeniden birbirleriyle bağlanır ve yeni ilişkiler kurar ve kendi özerkliklerini açığa çıkarır. Bu sanki gizli kan bağları, bizim yararlı ya da haklı olduğunu düşündüğümüzden daha başka olasılıkları harekete geçiriyor gibidir.

Yaratıcı süreçte, çalıştığımız malzemelerin hem yarara dönük hem de ikinci bir yaşamları vardır. Birincisi, kendi haline bırakıldığında, derinliği olmayan bir berraklığa götürür. İkincisi ise, kontrol edilemeyen gücü nedeniyle bizi kaosun içine sürükleme tehlikesini beraberinde getirir.

Ama bizi bu iki yaşam arasındaki, mekanik düzenle düzensizlik arasındaki, Çinlilerin *Li* dediği, organik yaşamı karakterize eden asimetrik ve öngörülemez düzene götüren, diyalektiktir.

İkiz mantık

Diyalektik bir ilişki, kendi içinde ve kendiliğinden var olmaz. Bu, kendi haline bırakıldıklarında, birbirleriyle ancak karşıtlık oluşturacak güçleri kontrol etme isteminden doğar.

Diyalektik, öğrenilen bir düşünme ve eyleme biçimidir. Yaratıcı çalışmada, *Li*'nin asimetrik düzeni, ancak birbirine aykırı görünen araçlarla elde edilebilen bir şeydir. Gerçekte sanat çalışması, her şeyin ötesinde yapay bir çalışmadır. Karşıtlıkların, farklılıkların arayışı, aykırı bir biçimde birlik ve bütünlük arayışının öbür yüzü olmak zorundadır.

Oyuncunun görme biçimiyle, izleyicinin görme biçimi arasındaki farkı nasıl belirginleştirebiliriz? Yönetmenle aktör arasındaki kutupluğu nasıl güçlendirebiliriz? Ve böylelikle, söz konusu çeşitli güçler arasındaki ilişkileri nasıl daha güçlü hale getirebiliriz? Tiyatronun gövdesinin genleştirilmesi olasılığı, bu sorulara verilecek yanıtlara bağlıdır.

Zaman zaman bir oyun üzerinde çalışıldığı sırada yönetmen, aktörün neden o öznel biçimde oynadığını anlamıyor olsa bile, aktörün eylemleri canlılık kazanmaya başlar. İlk izleyici olan yönetmenin, aktörün yaptıklarının anlamını, üretimin iskeleti dahilinde akılcı biçimde açıklamayı bilemediği durumlar olabilir.

Yönetmenler, bu bilinmeyen yaşam kıvılcımını kabul etmekte güçlük çektiğini itiraf edebilir, açıklamalar isteyebilir, aktöre tutarlı olmasını söyleyebilir. Ama bu takdirde, birlikte çalışma ruhunu ve aralarındaki ilişkiyi tehlikeye atarlar. Kendilerini aktörden ayıran mesafeyi ortadan kaldırmaya çalıştıklarında, çok fazla istemiş olurlar; yüzeyde olan üzerinde bir fikir birliği, maksatlar üzerinde bir alışkı istediklerinde ise, aynı zamanda pek az istemiş olurlar.

Aktörlerin çalışması, tekniği ya da sanatı, onların "yorumu" hakkında konuşurken, genellikle tiyatronun bir ilişki olduğunu unuturuz. Aktörlerin gundelikdışı tüm teknikleri, izleyici açısından ele alındığında, temel bir ihtiyacı, gündelik yaşamın peçesinin parçalanıp, beklenmeyenin ortaya çıktığı o anın bekleyişini karşılar. Bilinen bir şey, aniden yeni olarak açıklanmıştır.

Hatta, izleyicilerin en derin tepkileri, değerlendirmelerinin kalıpları ya da apaçık dile getirilmiş yargıları bile gizlidir, önceden bilinemez.

Tiyatronun gücü, insanın başka mantıkların bağımsız yaşamını tanınabilir bir örtü altında koruyup gözetme yeteneğine bağlıdır. Mantık –yani, güdülü ve ardışık dö-



17. Genleşmiş beden: *Laokoon'un Ölümü ve Oğulları*, I.S. 2. yüzyıl sonlarından mermer yontu (Vatikan Müzesi, Roma).

nüşümler dizisi– gizli, aktarılamaz olduğu, hatta kuralları bir tek bireyin ufkunun ötesine geçemediği zaman bile var olabilir.

Sanki sadece paylaşılan bir mantığa uygun olanın mantıklı olduğu yolunda önyargılı bir anlayış vardır. Bu önyargılı anlayışın başka bir yanı da, kişisel, gizli, mahrem dünyanın rastlantılar, otomatik çağrışımlar, kaos tarafından yönetildiğine inanmamızı ister. İçinde hiç *sıçramalar* olmayan, onun yerine birbiriyle bağlantısız, tutarsız bir salınma olan bir magma.

Mantıksızlık dediğimiz, kaybolan sonra yeniden beliren takıntılarımız ve hastalıklı düşkünlüklerimizin gelişme olmadan kışkırtılmış biçimde, mekanik bir yinelenmesine bırakılmış bu salınım olabilir. Ama aynı zamanda, yalnızca *bizim* olan bir akılcılık, anlaşılmamıza yardımcı olmayan, ama kendi kendimizle iletişimimizi sağlayan bir *raison d'être* de olabilir.

Her bireyin zihinsel tiyatrosunda, işe yaramaz ya da doğurgan, elbirliği eden ilişkiler vardır.

Erişkinler, çocukların yaptığı gibi resim yapmaya çalıştıklarında, genellikle, kötü resimler çizmekten başka bir şey yapamaz, kendi görme biçimlerinin mantığını terk etmeye, onu yoksullaştırmaya çalışırlar. Ellerini rastlantıya bırakır, kesinlikten kaçınırlar, çocuksu çizim yolları taklit ederler. Ve böylece çizim çocuksu olur.

Aslında çocuk çizimleri erişkine, bir şey eksikmiş, kötü yapılmış ya da çiziktirilmiş gibi görünür. Oysa onlar aslında bozulmaz bir mantığa tutunurlar. Bir çocuk gördüğü şeyi, ya da onu nasıl gördüğünü çizmez, tersine deneyimlediği şeyi çizer. Eğer bir erişkini, bir çift uzun bacak ve aniden kendisine doğru eğilen bir yüz olarak yaşıyorsa, bir erişkini iki sopa üstünde bir daire olarak çizecektir. Ya da kendi "portre"sini çizdiğinde, kendini kocaman ayaklı gösterir, zira yeni ayakkabıları içinde çok mutludur. Eğer annesi onun için babasından daha önemliyse, anne-babasını çizdiği zaman annesini babasından daha büyük çizecektir.

Çocukların çizimlerini inceleyenler için, çok küçük çocukların yaptıkları ilk çizimler denen o karalamalar da doğrudan deneyimin sonuçlarıdır. Onlar temsili resimler değil, tersine elin zihinsel bir resimle bağlantılı eylemleridir: işte bu koşan bir köpek.

Çocukların çizimlerini çocuksu yapan, onların ortalama ya da ilkel doğaları değil, tersine sadece bir tek mantığın var olmasıdır.

Yine de, daha büyük çocuklar ya da erişkinler tarafından yapılan iyi çizilmiş resimler de sadece bir mantığa bağlanmıştır. Onların artık daha tanınabilir olmaları, paylaşılan kurallara bir bağlılık sergilemeleri, onları daha az banal yapmaz.

Gerçek bir ressamın yapıtlarında, *birçok mantık* eşzamanlı olarak vardır. Bunlar bir geleneğe uyar, onun kurallarını kullanır ya da o kuralları bilinçli olarak şaşırtıcı biçimlerde kırar. Bir görme biçimini aktarmanın yanı sıra, aynı zamanda dünyayı deneyimlemenin bir biçimini temsil eder ve kanvasın üstüne yalnızca imgeyi değil, aynı zamanda *jest*'i, fırçaya kılavuzluk eden devinimin niteliğini de aktarırlar.

Böylece, ressamın "kendi içindeki çocuğu koruduğunu" söyleyebiliriz, ama bu masumiyetini ve içtenliğini koruduğu için, ya da bir kültür için evcilleştirilmediği için değildir, tersine sanatının kuru kuruya özetlemesi olarak "paralel" ya da "ikiz" mantığı, birinden öteki uğruna vazgeçmeden birlikte dokuduğu için bu böyledir.

Canlı, yaşıyor olmak, farklı gelişim evrelerinin ardışıklığının olumsuzlanmasıdır. Bu çok daha karmaşık iç içe dokunmuşlukların yardımıyla eşzamanlı gerçekleşen bir büyümedir. Meyerhold'un bir aktörü, ancak erişkinde bir zamanlar var olan çocuğu sezebildiği zaman kabul etmesinin nedeni, belki de budur.

Tebai'nin yedi kapısı

"Peki ama, insanlar neden tiyatroya gider?" Béla Balazs bir zamanlar kendisine ve okurlarına bu gereksiz soruyu sormuştu. İşe yaramaz soruların, her birimizin kendi kendimizle bir diyaloğa girdiği bu tür sözcüklerin değeri, asla yeterince değerlendirilmez.

Peki ama insanlar neden tiyatro yapar?

İlk kez tiyatroya gittiğimde on beş yaşındaydım. Annem beni *Cyrano de Bergerac*'ı izlemeye götürmüştü. Kahramanı, çok tanınmış ve sevilen bir İtalyan aktörü olan Gino Cervi oynuyordu. Ama beni etkileyen, ne o, ne diğer aktörler, ne de ilgiyle ama hayranlık duymadan izlediğim, anlattıkları öyküydü. Beni etkileyen bir attı. Gerçek bir at. Sahnesel gerçekçiliğin en akla yatkın kuralları uyarınca bir arabayı çekiyordu. Ama onun varlığı, o ana kadar sahnede egemen olan tüm boyutları aniden patlatmıştı. Başka bir dünyadan gelen bu ani katılım yüzünden, sahnenin tekdüze peçesi gözlerimin önünde yırtılmış görünüyordu. Daha sonraki yıllarda gittiğim tiyatrolarda, kendimi capcanlı algılamamı sağlayan o şaşkınlığı, duyularımdaki o ani genleşmeyi, boş yere arayıp durdum. Atlar bir daha görünmedi. Ta ki Polonya'da Opole'ye ve Hindistan'da Cheruthuruthy'ye gidinceye kadar. Bugün, Grotowski'nin çalışmasında çoktan fark edilebilir bir koşutluğun olduğu artık benim için apaçık. Aktörün varlığındaki ve izleyicinin algılamasındaki genleşme, *fabula*'nın, yani öykünün genleşmesine, olaylar örgüsüne ve onun birbirine karışan dokularına, drama, öyküye ya da betimlenen duruma denk düşer. Tıpkı, oyuncu için gündelikdışı bir davranış olduğu gibi, bir öyküyü düşünürken de gündelikdışı bir davranış vardır.

Tiyatrodaki çalışmalarımın ilk birkaç yılı boyunca, üretim için yola çıkış noktası olan metinle, metnin çizgisel gelişimini kırarak ve genel eylemi, montaj ve iki ya da daha fazla eşzamanlı eylemi birbiri içine dokuyarak, beklenmedik yön değişiklikleri yaratarak çalışıyordum. Bu gibi durumlarda metin, bir yöne doğru esen bir rüzgâr

gibiydi. Yapım, rüzgâra karşı yelken açar, zıt yöne gider. Ama, harekete geçirici güç, hâlâ rüzgârın gücüdür.

Daha sonraları, başka bir olasılık ortaya çıktı ve korku ile dirençle karşılaşmadan kabul edilmedi. Doğaçlama sırasında yüzeye çıkan malzemenin mantığını izlemek, çıkış noktasından uzaklaşmak ve yapımın doğasının ne olabileceğini, benim için ve izleyici için ne anlama gelebileceğini, ancak sonunda keşfetmek.

Odin Tiyatrosu ile *The Gospel According to Oxyrhincus*'a (Oxyrhincus'a Göre İncil) başlamadan önce, başlangıçta kişisel yaradılışın ve eylemlerimi belirleyen malzeme koşullarının bir meyvesi olduğuna inandığım bu deneyimlerin, tersine nesnel bir gerekliliğe yanıt verdiğinin ayırdına vardım. Aktörün anlatım öncesi varlığının içinden geçen düşünce, aynı zamanda çok daha belirgin biçimde bir yapımı algılama biçiminin de içinden geçmekteydi.

Yeni bir yapım için öykünün tasarlanması sırasında, aktörün anlatım öncesi düzlemine denk düşen zihinsel karşılık ne olabilirdi? Zihinsel anlatım öncesi durum, uçuşa geçmeye hazır bir imge olabilirdi.

Düşündüm, bir kişi, bir dağda, bir çölde. Kimdir bu? Bir erkek mi? Bir kadın mı? Bir çocuk mu? Ne yapıyor? Birini mi bekliyor? Yoksa bu bir keşiş mi? Acaba yanan bir çalılık görüyor mu? Yoksa bu, Dağın Yaşlısı mı? Ve dağın adı nedir? Tabor mu? Ararat mı? Kilimanjaro mu? Bu hangi çöl? Scott'un buz tabakası mı, yoksa Tatarların çölü mü? Ancak, böyle bir imge, yine de aktörün anlatım öncesi düzleminin ya da bizim "anlatım öncesi çekirdek" dediğimizin eşdeğeri olamaz. Bu, kendim ve aktörler için iyi bir doğaçlama uyarıcısından daha fazla bir şey değildir. Anlatım öncesi bir çekirdek, genleştiren ve dönüştüren, ama yine de özdeşliğini koruyan bir şey olmalı, tıpkı Uçan Hollandalı ile onun Hayalet Gemisi'nin öyküsünün dönüşümleri gibi.

1984 yılı başında aktörlerimden, farklı birer öyküden birer karakter seçmelerini ve öykünün dönüm noktalarını, olaylarını ve değişimlerini uyarlayarak birer senaryo yazmalarını istedim. Böylece altı öykümüz oldu; benimkiyle birlikte bunlar, tek bir yapıma açılan yedi farklı kapı olacaktı.

Bu altı karakter şunlardı: Sabbatay Zevi, yani kendini Mesih olarak tanıtan ve Müslüman olan Yahudi, Antigone, Jean d'Arc, genç bir Brezilyalı kanun dışı adam, yani bir *cangaceiro*, Seville'in Büyük Engizisyoncusu ve gizemci tarikat üyesi dindar bir Yahudi. Bu karakterler, *The Gospel According to Oxyrhincus*'un yapımını oluşturdu. Bunlar rastlantı olarak seçilmiş değillerdi. Her biri hem bireysel aktörün ilgilerine hem de eşzamanlı ve birbirinden bağımsız devinim halinde olan başka mantıklara yanıt veriyordu.

Aslında 1982'de çıkış noktası Borges'in bir öyküsü olan bir proje üzerinde çalışmaya başlamıştık, *The Dead Man* (Ölü Adam). Arjantinli kanun dışı bir genç adam olan Benjamin Otalora, Aureliano Bandeira'nın Uruguaylı çetesine katılır, cesaretini kanıtlar, Bandeira'nın hayatını kurtarır ve onun kadınını baştan çıkararak, sonunda kadının âşığı olur. Yaşlı Bandeira, hiç tepki göstermeden tüm bunları hoşgörüyle karşılar. Konumu günden güne zayıflar. Otalora, gittikçe daha belirgin biçimde kumandayı ele geçirir.

Bir akşam, yeni bir başarıdan sonra tüm haydutlar bir masanın çevresinde toplanmış otururlarken, Otalora göz göre göre gidip, liderlerinin yerine oturur. Herkes tarafından görmezden gelinen Bandeira ise masanın karşı ucuna oturur. Otalora'nın yanında, bir zamanlar liderinin sevgilisiyken, şimdi artık onun olan kadın ayakta durmaktadır. Yaşlı Bandeira'nın yardımcısı olan yüzbaşı, Otalora'ya yaklaşarak silahını çeker. Bunun üzerine Otalora, sadece ve sadece Bandeira, onu daha ilk oraya vardığında ölüme mahkûm etmiş olduğu için kendisinin yükselmesine izin verilip onurlandırıldığını aniden anlar. Çoktan ölü bir adam olduğu gerçeğini, sadece kendisi görememiş ve göz ardı etmiştir. Bandeira'nın yüzbaşısı silahını ateşler.

Bu öyküden de, *The Gospel According to Oxyrhincus*'un yedinci öyküsü, yani benimki çıktı. Borges'in metni, iki farklı çağrışım dizisini harekete geçirmişti. Kanun dışı adamlar çetesi bana, Euclides da Cunha, Eduardo Barbosa ve Billy Jaynes Chandler'in kitaplarında, ya da Rouy Guerra ve Glauber Rocha'nın filmlerinde tanımlanan Brezilyalı *Jaguncos* ve *cangaceiros*'ları anımsatmıştı.

Ama öykünün ana hatları (genç adamı öldürten yaşlı lider, son akşam yemeği, ensestin gölgesi) zihnimin başka bağlamlara sıçramasına yol açmıştı: isyan edenleri öldürten Kanun Adamı; oğlunu öldürten Creon ve oğluna vaat ettiği gelin Antigone; Mesihiyle birlikte ölen Judas; mirasyedi oğul; Oğlunun ölümüne neden olan Baba Tanrı.

Aureliano Bandeira ile Benjamin Otalora'nın öyküsü örnek alınarak biçimlendirilen Baba Tanrı ile Oğul değişimleri, Yasa Tanrısı'nda, Jahve'de ışık güçlerine karşı savaşan kötü bir yaratıcı gören Hıristiyanlığın gizemci yorumu ile örtüşür.

Böylece Brezilya'nın *sertao* çölü, 1903'te üç gizemci elyazması bulunan Hellen kenti Oxyrhincus'tan (modern günlerin Mısır'ındaki Behnesa) gelen seslerle şenlendirilir. Bu iki izlek –*cangaceiros* ve gizemci– karşılaştı ve başka izlekler aralarında kanallar oluşturdu. Bu izleklerden biri, Vargas Llosa'nın *The War of the End of the World* (Dünyanın Sonu Savaşı) romanında yeniden oluşturulan Antonio Conselheiro'nun öyküsünden geldi. *Cangaceiros*, yeni bir Mesih tarafından *sertao* çölünde kurulan Kutsal Kent'te, Canudo adındaki "Yeni Kudüs"te bir araya geldi. Bunlar, kendilerine karşı gönderilen sayısız askeri keşif heyetini Tanrıları adına geri püskürten, ama sonunda kimse kalmamacasına kılıçtan geçirilip yok edilen isyancılardı.

Dinsel söylencelerde rastladığımız, kıyamet gününün yok edici melekleri, acaba Canudo'da toplanan *cangaceiros*'un giysileriyle temsil edilebilir miydi? Yoksa bu haydutlar, kendilerinin yeryüzüne adalet çağını getirmek üzere gönderilmiş melekler olduklarına mı inanıyorlardı?

Ve aktörler tarafından seçilen karakterler arasında bulunan bu gizemci tarikat üyesi dindar Yahudi kimdi? Tıpkı Vargas Llosa'nın romanında anarşist Galileo Gall'in devrim arayışları içinde yaptığı gibi, Mesih arayışı içinde *sertao*'yu geçen bir Yahudi mi?

Bu arada, Antigone ile diri diri gömülen isyan konusu, kendine özgü mantığını izleyerek, kendi başına gelişiyordu. Bu figürler, Zeytin Dağı'ndaki haçın altında bir araya gelip karşılaşsalar, ne olurdu: isyancı kadınlar ve erkekler, azizler ve nihilistler, Buda ve Antigone, Assisi'li Francis ve Sabbatay Zevi, Muhammed ve Jacob Frank, Kaptan Ahab ve Zerdüşt?

Ama her zihinsel panoramanın üstünde, Joseph Stalin olarak bilinen Sosso Djugashvili'nin babacan yüzünü biçimlendiren ve bozan, titrek bir bulut vardı. Stalin'se gülüyor, gülüyor ve ağzından kan damlıyordu.

Düzensiz biçimde bir arada var olan bu çağrışımlar ve imgeler, tüm topluluğun çalışmasıyla ilgili olup belli bir düzen dayatan, eşzamanlı devinim halindeki başka bir mantık olduğu için, bir anlam kazanabilir ve bir birliğe ulaşabilirdi.

Çıkış noktası hep Borges'in *The Dead Man*'iydi. Her aktör, yönetmen olarak sunduğu öyküden bir senaryo yapmış ve topluluğa bunu anlamada rehberlik etmişti. Sonra hepsinin çıkış noktası aynı olduğu halde, birbirinden çok farklı sayısız senaryo oluştu. Her üretim taslağı, bir embriyo olduğu halde, kendi gücüyle oluşturduğu parçaları da içeriyordu. Bu parçaları bağlamdan çıkararak, bir montaj yaptım ve onları birlikte dokumaya başladım, hâlâ Borges'in konusuyla ilgili olan nihai yapımı oluşturdum.

Bu çalışma süreci bir sahnelemeyle bağlantılı değildi, sadece kendi aramızda yaptığımız bir iç araştırmaydı. Ama 1984 yılında *The Gospel According to Oxyrhincus* üzerinde çalışmaya başladığımızda, kendi mantığını yeniden ortaya çıkardı.

Aktörler ve benim tarafımdan seçilen altı karakterle bağlantılı yedi öyküden hem özerk bir metin hem de bileşik bir sahneleme ortaya çıktı. Bunların, benim ve çalışma arkadaşlarımın öngördüklerimizle ilgisi yoktu, ama bizim yolumuzu şaşırmamızın ve yeniden yönümüzü bulmamızın mantıksal bir sonucuydu.

Yedi kapı olmakla birlikte, sadece bir Tebai kenti var. İzleyiciler Tebai'ye bu kapılardan birinden gireceklerdir. Zamanımızda inancın dışa vurumları ile diri diri gömülen isyan hakkında bir oyun. Ama Tebai kentine açılan diğer altı kapı açık kalmaktadır.

Dansçıyı kim danstan ayırt edebilir ki?

GENLEŞMİŞ ZİHİN

Franco Ruffini

Genleşmiş zihin üzerine konuşabilmek için, anlatım öncesi düzlem kavramıyla başlamak gerekir. Anlatım öncesi düzlem, oyuncunun sahnedeki varlığını, ulaşmak istediği hedeflerden ve etkileyici sonuçlardan önce ve onlardan bağımsız olarak kurması ve yönetmesi şeklinde tanımlanabilir.

Bu tanımda "varlık" her tür mecazi çağrışımdan arınmıştır. Burada gerçekle birebir örtüşür.

Oyuncunun varlığı, sahne üzerinde varoluş biçemi, örgensel olarak açıkça *fiziksel ve zihinsel* bir varoluştur. Anlatım öncesi durum fizikselse de, zihinsel bir boyutta da kendini gösterir.

Eugenio Barba tarafından *The Dilated Body* (Genleşmiş Beden) kitabında önerilen, sahnesel varlığın sırasıyla fiziksel ve zihinsel görünümleri olan *genleşmiş beden* ve *genleşmiş zihin* deyimlerini kullanarak, sahnesel varlığın, karşılıklı birbirine bağımlılık ve dayanışma içinde olan genleşmiş bir bedenle ve genleşmiş bir zihinle bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz.

Sahnesel varlık hem fiziksel hem de zihinseldir, *o nedenle* genleşmiş bir zihin vardır. Ama varlığının kanıtı nedir? Ve nasıl işlev gördüğü hakkında ne biliyoruz?

Tiyatroyla ilgili tüm sorularda olduğu gibi, bu sorulara yanıt aramanın en iyi yolu, insanın kendi düşünceler dünyasına dalıp gitmesiyle değil, aksine gerçekler dünyasına dönmesiyle, dünün ve bugünün tiyatro uygulayıcılarıyla karşılaşmasıyla mümkündür.

Genleşmiş bilinç arayışında burada kullanmaya çalışacağım tiyatro uygulayıcısı Stanislavski'dir ve özellikle de *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse perezhivanie, Dnevnik ucenika* (Bir Aktör Hazırlanıyor) ile *Robota aktëra nad soboj tvorceskom protsesse voplostcenia, Dnevnik ucenika*[1] (Bir Karakter Oluşturmak) yapıtlarının Stanislavski'sidir. Kısa olması adına bu iki yapıttan burada topluca *Robota aktëra* olarak söz edeceğim.

(...)

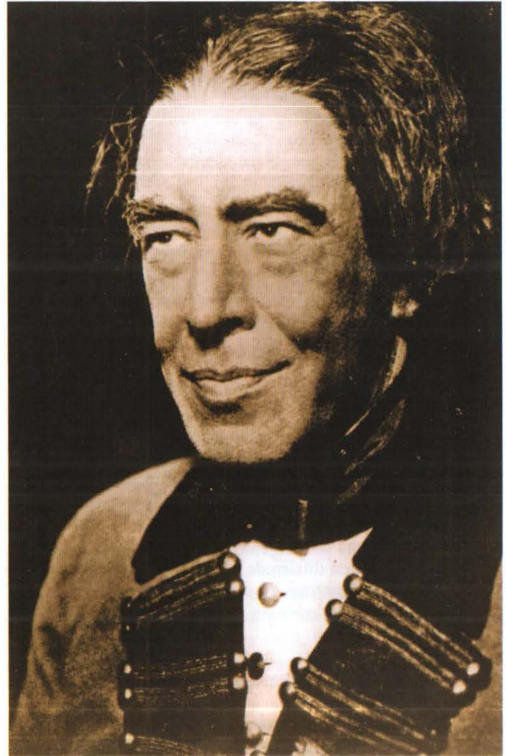
Tarihyazımı tarafından Stanislavski'nin *sistem*'iyle ilgili toplanan kanılar öylesine köklüdür ki, belli bazı bilgiçce gözlemlerle başlamak gerekir.

Her şeyden önce, *Robota aktëra*'da tanımlanan aktörün çalışması, o yorumun temeli olduğu apaçık olsa bile, Stanislavski tarafından belirgin ve kuşku götürmez biçimde, rollerin yorumlanmasıyla hiç ilgisi olmayan bir iş olarak tanımlanmıştır. Aktörün çalışmasının dolaysız ve açıklanan nesnesi, Stanislavski'ye göre, organikliğin yeniden yaratımıdır. *Sistem*'in yardımıyla aktör, gösterimini yapmak durumunda olduğu rollerden önce ve onlardan ayrı olarak, sahnede organik bakımdan var olmayı öğrenir. Bu nedenle, aktörün *Robota aktëra*'da tanımlanan çalışması, anlatım öncesi düzlemde yapılan bir çalışmadır.

İkincisi, *perezhivanie* (ki neredeyse biyolojik bir anlamda, tıpkı dondurulmuş bir tohumun "yaşama geri dönmesi" gibi, "yaşama dönüş" olarak çevrilebilir), ne *sistem*'in amacıdır, ne de tek (ve ayrıcalıklı) yanıdır. Bu yalnızca, fiziksel yanı *kişileştirme* olan, daha çok kavramaya ilişkin bir çalışmanın zihinsel, ruhsal parçasıdır.

Perezhivanie, içsel sahne duyarlığını, kişileştirme ise dışsal sahne duyarlığını faaliyete geçirir. Ama aktörün genel bir sahne duyarlığına erişmesi zorunludur. Bu içsel ve dışsal sahne duyarlıklarının toplamına değil, bir bireşimine ulaşmalıdır.

Stanislavski için sahne aslında ikinci bir doğadır, çünkü *doğada* olduğu gibi, ruhsal bakımdan da tutarlı (doğrulanmış) olmayan fiziksel bakımdan tutarlı bir sah-



18. Stanislavski, Goldoni'nin *Otelci Kadın*'ında (1898).



19. Stanislavski, Moliere'in *Hastalık Hastası*'nda (1913).

ne eylemi olamaz ve bunun tersi de doğrudur. Yine, doğada olup bitenlere karşı direnen bir şey olarak fiziksel tutarlılık ile ruhsal tutarlılığın, aktörün kendi üzerindeki çalışmasının iki görünümü aracılığıyla inşa edilmesi gerektiğinden dolayı da, *ikinci* doğadır.

Öte yandan, aktörün kendi üzerindeki çalışması, anlatım öncesi düzlemde bir çalışma olduğundan ve bu çalışma kişileştirme ve *perezhivanie* yardımıyla geliştirildiğinden, *perezhivanie* bu çalışmanın zihinsel görünümüdür.

Stanislavski'nin *perezhivanie*'si, aktörün genleşmiş zihninin somutlaştırılmasıdır.

(...)

Peki bu *perezhivanie* nasıl elde edilir ve nasıl işler? Çokça kabul gören bir önyargıya göre, *perezhivanie* karakterle özdeşleşmeye eşdeğerdir. Sanki bu özdeşleşme karakterin duygularını canlandırma amacı güden tekniklerin bir çeşitlemesiymiş gibidir.

Bu önyargıyı çürütmek için, sözlüğe ve anlambilime bakmak yeterlidir.

Sözlükte *perezhivat*, "güçlüce hissetmek" olarak tanımlanır; anlambilimsel olarak ise (ki, Rusça gibi analitik bir dille uğraşırken göz önüne alınması çok önemlidir), öntakı olan *pere, yaşamak* fiilinin önüne gelmişse, bir aşırılık ifade eder. O nedenle, *perezhivanie*'yi "yaşama dönmek" olarak çevirmektense, zihinsel ufkun canlandırılmasından söz etmek daha yerinde olur. Her durumda, *perezhivanie*, özdeşleşmenin neredeyse eşanlamlı olarak çağrıştırdığı terk etmeden çok, etkin oluş ve gerilim düşüncesine gönderme yapmaktadır.

Ama dilbilimsel görüşleri bir yana bırakalım ve *perezhivanie* için *Robota aktëra*'dan bir örnek alalım. Anlatıda Stanislavski'nin sözcüsü olan Torzov, en gözde öğrencisi Kostia ile çalışmaktadır. Kostia, bir tepenin yamacındaki bir meşe ağacını *oynamak* durumundadır. Öğrencisinin şaşkınlığa kapıldığını fark eden Torzov, onu *eğer*'lerle bombardımana tutar.

"Eğer bir tepe üstündeki bir meşe ağacı olsaydım.. Birkaç meşeden biri mi, yoksa tek ağaç mı? Tek ağaç, çünkü etraftaki ağaçlar kesilmiş. Pekiyi niçin kesilmişler? Meşe ağacı, düşmanları gözlemek için bir rasat yeri olarak kullanılabilsin diye..." Ve böylece, gerek usta gerek öğrenci tarafından kurgulanan *verili koşullar* ile bombardımana tutulduğundan, Kostia'nın zihni canlandırılmaya başlamaktadır. Meşe ağacı uğruna pek çok yaşam kurban edilmiştir: görevi, yalnızca önemli değil, kurbanlar dolayısıyla kutsaldır da. Meşe ağacı artık bir gözetleme yeri değil, başlı başına gözetlemenin kendisidir. Ve düşmanın tehditkâr biçimde yaklaştığını görür. Korkuyla titrer.. savaş başlar. Meşe endişelidir, yakılma dehşetiyle deliye dönmüştür...

Kostia oynamaya hazırdır. Kendisini karakterle özdeşleştirdi mi pekiyi? Eğer ozdeşleştirdiyse, *bu* ozdeşliğin, özdeşleşmenin genel geçer anlamıyla hiçbir ilgisi yoktur. Eğer özdeşleşme üzerine konuşmayı sürdürmek istiyorsak, bunu en azından somut deyimlerle düşünmemiz gerekir.

Stanislavski'nin *sistem*'indeki *perezhivanie*, hem gündelik aygıtların (ki bunların kullanımıyla bir tepe üstünde bir meşe ağacı *rolü oynamak* olanaksız olacaktır) hem de yorumsal klişeler aygıtının (ki bunların kullanımıyla aktör, pek çok sözüm ona doğaçlamada görüldüğü gibi, hışırtı sesleri çıkarmaya, rüzgârda sallanmaya başlayacaktır) yerine geçen temsili bir ruhsal, zihinsel aygıtın inşa edilmesidir.

Bu *soğuk* bir anlamlandırmadır, oysa *ısı* üretmekte, ateşi artırmakta, bir aşma olmaktadır; aktörün *kendi zihnindeki bir şeyi yeniden yaşamasından çok*, aktörün *kendi zihnini canlandırmasına* neden olur.

Perezhivanie'de Stanislavski aktörünün zihni, gerçekten genleşmiş bir zihindir. Bu genleşmiş zihin, genleşmiş

bir beden tarafından gerçekleştirilen uygun fiziksel bir eylemi haklı çıkarır ve destekler, tıpkı doğada olduğu gibi, *ama* bilinçli çalışma sayesinde.

Tepenin üstündeki meşe ağacı çarpıcı bir örnektir, çünkü özdeşleşilmesi gereken karakter, bir insan olmadığından, ruhsal durumu benimsenebilecek bir karakter değildir. Ama *Robota aktëra*'daki tüm başka *perezhivanie* örnekleri (yanmış para akla geliyor), önyargısız ele alındığında, yine aynı şablonu açığa çıkarmaktadır.

Sahne üzerinde görevi olan aktörler, temsilî bir ruhsal, zihinsel aygıt biçimlendirir: tıpkı buna *karşılıklı bağımlılık ve paralellik içinde* temsili fiziksel bir aygıt, yani genleşmiş bir beden biçimlendirdikleri gibi. Stanislavski'nin sistemindeki anlatım öncesi düzlemle bağlantılı bir zihinsel davranış biçiminin varlığı, bizi genleşmiş zihnin ayırıcı özelliklerinin araştırılmasını sürdürmeye zorlar. Bunun *aşırı bir zihin* olduğu söylenebilir: tıpkı genleşmiş bedenin bir enerji fazlası sayesinde sivrilmesi gibi.

Bu da genleşmiş bedenle, yani anlatım öncesi düzlemin fiziksel yanıyla olası başka benzeşmeler aramak için bir başlangıç noktası olabilir.

(...)

Eugenio Barba *Genleşmiş Beden*'de bu bakımdan belirgin öneriler getirmiştir. "Yaratıcı ön koşul" (genleşmiş zihin) Barba'ya göre üç aşamayla belirlenir:

- *peripeteia;*
- zihin karışıklığı;
- kesinlik.

Stratejimiz artık açıkça belli olmuştur. Genleşmiş beden ile genleşmiş zihin arasındaki bağlantılar sağlama alındıktan sonra, bu bağlantıların Stanislavski'nin *sistem*'inde bulunup bulunmadıklarına bakmak istiyoruz. Bu "tarihi olay"ın doğrulanması, *sistem*'de "yaşama geri dönüş" denilen şeyin, genleşmiş zihinden başka bir şey olmadığının, oyuncunun anlatım öncesiliğinin zihinsel yanından başka bir şey olmadığının artık verili olduğunu düşünebildiğimiz ölçüde rastlantısal değildir.

Genleşmiş zihnin, Barba'nın dikkatimizi çektiği belirleyici niteliklerinin, aynı zamanda kuramsal ve deneysel bakımdan genleşmiş bedene ait olarak belirlenen niteliklere benzer olduklarından kuşku duyamayız artık.

Zihinsel gezinme, yaşayan eylemin "sıçraması"na, yani Barba'nın *Silver Horse*'da[2] (Gümüş At) tanımladığı "olumsuzlanan eylem"e denk düşmektedir. Atalete karşıt olan ve beklenmeyen bir eylemi icra eden şiddetli bir sıçrama, hatta deyimin Aristotelesçi anlamıyla bütünüyle örtüşerek, fiziksel *peripeteia* olarak da tanımlanabilir.

Genleşmiş zihnin keskinliği, genleşmiş bedenin fiziksel eylemindeki yinelemenin ortadan kaldırılmasına denk düşer.

Zihinsel karışıklık (daha sonra buna döneceğim) ise, oyuncunun yaşayan bedenini şaşırtmaya ve anında doğan eylemlerle, önceden tasarlanmamış, kasıtsız eylemlere şaşırmaya zorlayan o (iyi) bilinenin yadsınmasına karşılık gelir.



20. Stanislavski, Griboyedov'un *Akıldan Bela*'sında (1906).

Bu zihinsel süreçler, yaratıcı sonuç olmayan, ama daha çok bu sonucu olanaklı kılan yola uygulanır.

Stanislavski'nin sunduğu "tarihsel olay"ın işte bu yüzden yöntemsel önemi vardır. *Robota aktëra*'da tanımlanan, genleşen zihne (Stanislavski'nin terminolojisinde *perezhivanie*'ye) götüren, sürecin kendisidir, sonuçları değil. Sonuçlar söz konusu olduğunda, ortada sadece Torzov'un "buna inanıyorum" ya da "buna inanmıyorum"u kalır.

Bu sürecin tanımlanması konusu üzerinde durmayacağım, tersine tanımlanmayanı araştırmaya girişeceğim. Bu örtük (ya da gizemli) bir şey değil, tersine bir sürecin tanımlanması olarak görülemeyecek kadar apaçık bir şeydir. Bu bir bakıma tıpkı, insanın bir resmin çerçevesini, resim kadar apaçık sergilenmekte olduğu halde, hiç görememesinde olduğu gibi, ya da Edgar Allen Poe'nun öyküsündeki bir türlü bulunamayan çalınmış mektup gibi bir şeydir.



21. Stanislavski, Shakespeare'in Othello'sunda (1896).

(...)

Eğer, gerek *Moja zhizn' v iskusstvo* (Sanat Yaşamım)[3] gerek *Robota aktëra*'ya gönderme yapıldığında, genelde *anlatısal biçim*'den söz edilebiliyorsa, *Robota aktëra* söz konusu olduğunda, roman biçiminin (Torzov Stanislavski'nin okulundaki sanal bir öğrencinin günlüğü) aynı zamanda (ve anlamlı bir biçimde) usta ile öğrenciler arasındaki diyaloglar aracılığıyla geliştirilmiş olduğunu belirtmek gerekir. Bu diyalogları kışkırtan gerilimler ile varlığı sezilen ritim ve geçişler, akla hemen Platon'un *Diyaloglar*'ını getirmektedir.

Moja zhizn' v iskusstvo tür olarak anlatısal bir biçime sahipse, *Robota aktëra* da özellikle Platonik diyalogların anlatısal biçimi tarafından belirlenmektedir.

Platonik diyalog biçimi bir kez fark edildikten sonra, bu biçimin yalnızca içeriği mi çerçevelediğini, yoksa içeriğin ayrılmaz bir parçası mı olduğunu kendimize sormak zorundayız.

Ben Platonik diyalog biçiminin, içinde bilimsel inceleme savlarının geliştirildiği bir biçim olmadığını iddia ediyorum. Incelemenin savlarından biri, belki de baş savıdır. Zira öyle iyi korunmuştur ki, savın resim çerçevesi olarak sunulmuştur.

Platon'un *Diyaloglar*'ında Sokrates, konuştuğu kişilere tamı tamına, Torzov Stanislavski'nin öğrencilerine davrandığı biçimde davranır. *Aranan fikir* öğrencinin zihninde, tıpkı zaten orada olan ama gün ışığına çıkmak için sadece diyaloğun ebelik gücüne ihtiyacı olan bir şeymiş gibi, doğuncaya kadar öğrencileri kışkırtır, sürekli sorularla sınar.

Ebelik anlamına gelen "maieutics", düşünceyi *dünyaya getirme* sanatıdır ve bu nedenle düşüncenin *soluk almasını sağlar*. Sokrates için *maieutics*, bir çerçeve olarak saklı (korunmuş) olmakla birlikte, bir öğretme yöntemi olmaktan çok, öğretinin kendisiydi.

Aynı şeyi, Torzov-Stanislavski için de söylemeliyiz. Usta, *perezhivanie* tekniğini, yani genleşmiş zihnin tekniğini öğretmemektedir. Ya da daha iyisi: tekniklerin (duygusal belleğin, verili durumların vs. kullanımı) yanında, *tüm tekniklerin tekniğini* öğretmektedir.

Işte bu *tüm tekniklerin tekniği*, Platonik diyalog biçimindeki ebeliktir, yani Sokratesçi sorgulamadır. Torzov'un öğrencisi, genleşmiş zihne (*perezhivanie*) ancak amansızca sorgulamak yoluyla ve yanıtlardan ortaya çıkacak düşüncelere inanmakla ulaşılabileceğini öğrenir. Bunun da ötesinde, anıların, imgelerin ve *perezhivanie* yardımıyla çekilip çıkarılan öykülerin, yalnızca o düşünceye inandığı takdirde düşünceyi gerçeğe dönüştüreceği-



22. Stanislavski, Çehov'un *Vanya Dayı*'sında (1899)

ni öğrenir. Stanislavski'nin ikinci doğasında, insan bir şeye doğru olduğu için inanmaz; tersine bir şey, insan ona inandığı için gerçektir.

Eğer ebelik genleşmiş zihnin başlıca tekniğiyse, genleşmiş zihnin kendisi hakkında maieutics'ten ne öğrenebiliriz? Genleşmiş zihni eyleme geçiren ve nasıl çalıştığını belirleyen süreç hakkında, sadece Stanislavski'nin tarihi olayına ilişkin olsa da, ne öğrenebiliriz?

Sokratesçi sorgulamanın öznel ve temel ayırıcı niteliklerinin;

– *peripeteia*;
– kesinlik;
– zihin karışıklığı,

olduğunu hemen açıklarsak, pek çok şey. *Maieutics*'te sorgulama yönü kasıtlı olarak aniden değiştirilir, bu *şaşırtmak* amacıyla değil, tersine düşünce treninin *yönünü değiştirmek* ve onu genel geçerden kurtarmak amacıyla yapılır.

Zihinsel *peripeteia*, düşünce treninde sıçramalar, yolunu şaşırma... hepsi de kesinliği önceden varsayar. Bu, düşünceyi çok çeşitli ama tutarlı ve gerçek yaşamla birlikte akmaktan alıkoyan dirençlerin çökmesine neden olan, gizli bir gerçek adına uzaklarda bir mücadele değildir, ayrıntının kesinliğidir, yüz yüze karşılaşmadır.

Sokratesçi sorgulamanın evreleri bunlarsa, *perezhivanie* arayışında kendisini sorgulayan aktörün, aynı zamanda hem soru soran, hem yanıt veren olduğunu anımsamamız gerekir.

Soruyu değiştirmek, yanıtları da değiştirir. Yönü şaşırtmakla, insan *kendisini* de şaşırtır. Kesinlikte ısrar edince, insan, *düşüncesini* inanılır, yani gerçek kılan ayrıntıya saygı duymaya *kendisini* zorunlu hisseder.

Eğer *sistem*'in öğrencisinde *perezhivanie*'yi kışkırtmak için öncelikli teknik, Platonik diyalog ise, Platonik monologun da, kendi başlarına *perezhivanie* arayışında olan aktörlerin zihinsel durumu olduğunu (hemen her zaman böyledir) söyleyebiliriz.

Perezhivanie'deki bilinç, Stanislavski aktörünün genleşmiş zihni, bu nedenle *peripeteia*, zihin karışıklığı ve kesinlik özellikleri taşır.

(...)

Ve böylece stratejimiz tam bir daire çizmiş oldu.

Genleşmiş zihin, kendi öznel araçlarıyla, genleşmiş bedeni tanımlayan aynı ilkelere dayanmaktadır. Gerçekten ve somut olarak, anlatım öncesi düzlemin zihinsel boyutudur.

Genleşmiş zihin, her ikisi de parçalanmamış ve bölünmez bir varlığın yanları oldukları ölçüde genleşmiş bedene, *fiziksel ve zihinsel* varlığa denk düşer. Genleşmiş beden ve genleşmiş zihin, aktörün canlı bedeni ve zihniyle ilişkili olan aynı sürecin iki yüzüdür.

Notlar

1 *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse perezhivanie* ve *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse voplostscenia* Stanislavski'nin yapıtlarının Rusça basımının ikinci ve üçüncü ciltleridir. Parantezde gösterdiğim gibi, bu iki metne sırasıyla *Bir Aktör Hazırlanıyor* ve *Bir Karakter Oluşturmak* adı altında gönderme yapılmıştır, ama bütünüyle aynı şey değildirler. Aslında bu iki Amerikan metni, sözü geçen Rusça metinlerin gözden geçirilmiş basımlarıdır ve bunun da ötesinde, orijinal basımda var olmayan bir şema kullanılarak düzenlenmişlerdir. Rusça metnin sürekliliğini bozan bu düzenleme, aynı zamanda anlatısal diyalog biçemini anlaşılmaz hale getirmektedir, oysa bunun Stanislavski'nin yapıtının doğru okunması açısından asal önemi vardır. İtalyan basımı olan *Il lavoro dell'attore* (Bari, Laterza, 1975, 2 cilt) ise, Rusça basımın ikinci ve üçüncü ciltlerini bir tek metinde bir araya getirdiği halde, bütünü içerdiği ve iç düzenine el sürmediği için daha güvenilir olmuştur.

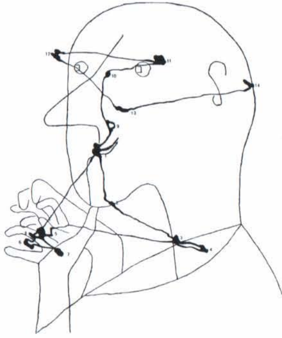
2 *Silver Horse* Eugenio Barba'nın 1985 yılında Meksika'da koreograflar için verdiği bir seminerin metnidir. Meksika Ulusal Özerk Üniversitesi'nin tiyatro dergisi olan *Escenia* 1986'nın özel bir sayısında Patricia Cardona tarafından hazırlanarak yayınlanmıştır. 1987 yılında Salento, İtalya'da gerçekleşen ISTA oturumuna adanmış ve 1989 Kasım'ında çıkan *Le Théâtre qui danse*, Bouffoneries'de Fransızca çevirisi bulunmaktadır.

3 Sanat Yaşamım ise, *Moja zhizn' v iskusstvo*'nun gözden geçirilmiş bir basımıdır (Stanislavski'nin yapıtlarının Rusça basımının ilk cildi). Jacques Copeau'nun bir önsözüyle basılan Fransızcası, Amerikan basımından alınmadır. İtalyancası, *La mia vita nell'arte* (Torino, Einaudi, 1963) ise tüm metni içerir.

GÖZLER VE YÜZ

Fizyoloji ve kodlama

Resim (Resim 1), Paul Klee'nin *Yaşlı Bir Kişinin Resmi*'ne ilk kez bakan bir öznenin göz bebeklerinin hareketini gösteriyor. Kara alanlar öznenin görsel duraklarını betimliyor. Sayılar ise yirmi saniyelik bir süre içinde resim üzerinde sabit kalışların sırasını veriyor. Kara alanlar arasındaki çizgiler bir durak ile öteki arasındaki hızlı göz hareketlerini betimliyor.

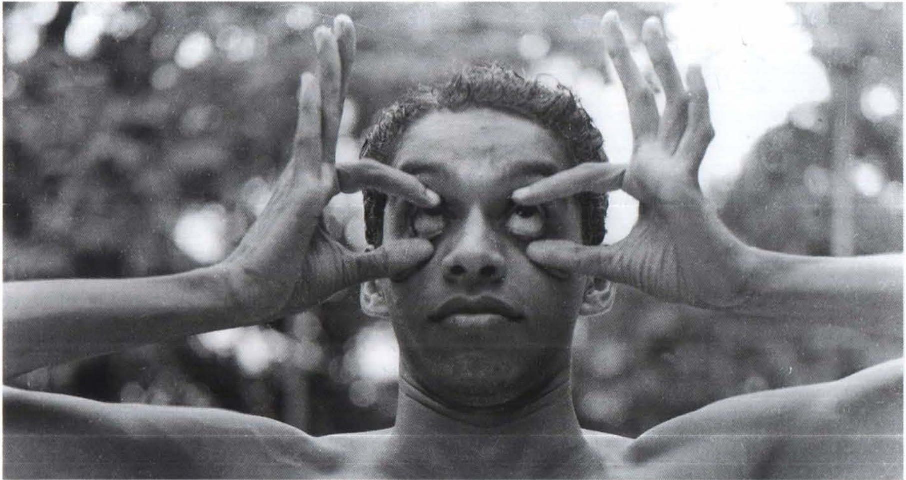


"Gözler, insanın duyu organları arasında en etkin olanıdır. Başka duyu organları, örneğin kulaklar gelen sinyalleri oldukça edilgin biçimde alır. Ama gözler, görsel dünyanın ayrıntılarını tarayıp incelerken sürekli hareket içindedir. (....)

Sabit nesnelerin normal izlenişi sırasında gözler, görsel alan içinde belirli bir noktayı hedef aldıklarında, duraklar ile *saccade* denilen hızlı hareketler arasında gidip gelir. Her *saccade*, görsel alan içinde başka bir nokta üzerinde yeni bir durağa götürür. En tipik durumda her saniyede iki ya da üç *saccade* vardır. Hareketler o kadar hızlıdır ki bakış süresinin ancak yüzde onunu tutar.

Görsel öğrenme ve tanıma, anıları saklama ile çekip almayı içerir. Mercek, retina ve göz sinirleri yoluyla beynin görsel korteksindeki sinir hücreleri uyarılır ve izlenmekte olan nesnenin imgesi orada oluşur. (...) Beynin bellek sistemi, tanınacak her nesnenin bir iç betimlemesini içermelidir. Bir nesneyi tanımak ya da öğrenmek,

1. Paul Klee'nin Yaşlı Bir Adamın Resmi'nden uyarlanmış olan bir çizimi ilk kez izleyen bir kişinin göz hareketleri, siyah çizgiler olarak gözüküyor. Sayılar kişinin resim üzerinde yirmi saniyelik bir izleme süresinin bir bölümündeki bakışını sabitleme sırasını gösteriyor. Sayılar arasındaki çizgiler saccade'ları, gözlerin bir sabit nokta ile öteki arasındaki hızlı hareketlerini betimliyor.



2-5. Kathakali öğrencileri göz alıştırmaları yapıyor (üstte), el hareketlerine ilişkin göz (mudra) alıştırmaları (bir sonraki sayfada).

bu betimleme sürecini kurmaktır. Bir nesneyle yeniden karşılaşıldığında onu tanımak ise onu bellek sistemindeki iç betimiyle üst üste yerleştirme sürecidir. (....)

Çizgisel bir çizimin en çok bilgi aktaran yerleri, açılar ve keskin kıvrımlardır. Açılar, beynin bir çizimi saklamak ve tanımak için kullandığı baş özelliklerdir. Bir kişi bir resme bakarken gözleri genellikle –kesintili ama yinelenen biçimde– belli bir yol izleyerek tarar, buna "tarama yolu" denir. Tarama yolları kişinin göz hareketlerinde öğrenme aşamasında belirir. Tanıma aşamasında da resme bakarkenki ilk birkaç göz hareketi, (resmi tanıma anında olabilir) çoğunlukla öğrenme aşamasında o resim için belirlenmiş olan aynı tarama yolunu izler." (David Noton ve Lawrence Stark, *Eyes, Movements and Visual Perception* [Gözler, Hareketler ve Görsel Algı])

Bu sürekli göz hareketi *bakmakta olduğunu gösterme* durumundaki oyuncu için çok özel bilgi kaynağıdır. *Saccade*'lerin sergilediği gibi, göz asla durağan değildir. Nasıl görünürde en statik duruşta bile ağırlığımızı sürekli olarak ayağın bir yanından ötekine kaydırırsak, aynı şekilde en sabit bakışta da hep mikro hareketler gerçekleşir. Doğulu gösterimciler, bir ölçüde yapay gerilimler ve yönelimler yaratarak gözlerin kullanımını vurgulamak yoluyla (Resim 2) ama en çok gözleri oynamaya, sonra da çevredeki uzam içinde bir yere, ellere ya da ufka sabitlenmeye zorlayarak bu göz hareketine bir eşdeğer bulmuşlardır (Resim 4-5).

"Normalde ileriye düz çizgi halinde, aşağı doğru da otuz derecede bakarız. Başı aynı duruşta tutup gözleri otuz derece yukarı kaldıracak olursak boyunda ve gövdede bir adale gerilimi oluşacak ve dengemizi değiştirecektir.

Kathakali oyuncusu el *mudra*'sını gözleriyle, normal görüş alanının hafifçe yukarısında izler. Balili oyuncu yukarı bakar. Tüm Pekin Operası *Lian shan*'ında (oyuncunun donmuş duruşları) gözler yukarıya









6. (solda) İtalyan oyuncu Giovanni Grasso (1873-1930), Giovanni Verga'nın *Cavalliera Rusticana*'sında (1912) Turiddu rolünde. Beden öne yönelik, yumruklar sıkılı, gözler karanlık. Ama meydan okuma izlenimine en çok yol açan, omurgadaki çok belirgin bir bükülme. Grasso'nun gözlerini izleyiciye göstermek amacıyla profil göstermek yerine öne dönük durduğunu böylece karşısındakine bakması için gözbebeklerini gözlerinin ucuna çekmek zorunda kalışını fark ediyoruz. Giovanni Grasso bir Rusya turnesindeyken Meyerhold, bu oyuncuyu izlemiş ve Gladkov'un belirttiğine göre şöyle demişti: "Muhteşem Sicilyalı aktör Grasso'yu oyununda izlediğimde biomekaniğin pek çok kuralının ayırdına vardım."

7. (altta) İspanyol dansçısı Tortola Valencia yirminci yüzyıl başlarındaki egzotik *Afrikana* yorumunda. Genel kanının aksine dansçılar için de gözler çok temel önem taşır.

8. (sağ sayfada) Karşıtlıkların dansı: Kazuo Ohno *La Argentina'ya Hayranlık*'ta. Buto'da görme eylemi bile karşılıklar ilkesini izler. Bakışını kendi içine yöneltmek için dansçı odaklanmamış bakışla dans eder.









9-16. Asya'nın çeşitli tiyatro kültürlerinde gözleri yönlendirerek izleyicinin ilgisini göz hareketlerine çekmenin yolları. Pekin Operası'ndan Lin Chun-Hui (s. 216, üstte); Hintli Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi (altta); Bali Legong dansından genç Jas (s. 217, üstte); Japon Buyo dansından Katsuko Azuma (s. 217, altta).





bakar. No oyuncuları, maskelerindeki göz deliklerinin çok ufak olmasından ötürü nasıl tüm uzam duygularını yitirdiklerini, dengelerini korumada nasıl güçlük çektiklerini anlatır. Bu, onların ayaklarını yerden hiç kaldırmaksızın, yollarını yoklayarak –görmedikleri engellerle karşılaştıklarında durmaya her an hazır körler gibi– kayarcasına, ayaklarını yerden kaldırmadan yürüyüşlerine bir açıklama getirir.

Bütün bu oyuncular oynarken gündelik yaşamda kullandıklarından farklı bir görüş alanı kullanır. Tüm fiziksel duruşları, gövdenin kas gerilimi, ayaklardaki baskı, denge, değişir. Normal bakış biçiminin değişmesi, enerjide niteliksel bir değişim getirir. Gündelik bakış biçimindeki basit bir değişimle bu oyuncular yepyeni bir enerji düzeyini başlatabilir."

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis* [Tiyatro Antropolojisi: İlk Varsayım])





Bir kez daha fizyolojik süreçlerin kodlanması (yani biçimselleşmesi), oyuncunun gözlerini kullanışındaki gündelik otomatikleşmeleri ortadan kaldırmasına yardım eder. Bu yüzden artık gözleri yönetmek mekanik bir tepki olmayıp oyuncu tarafından bir eyleme, *görme eylemine* dönüştürülür.

Somut bakış

Doğulu oyuncuların göz ve bakış kullanımları için ellerinde bulunan çeşitli yöntemleri incelersek, gözlerini yuvarlama ve bakışlarını tam belirgin yönlere doğru yönlendirmedeki özel yöntemlerden etkileniriz. Ama eğer bakışlarının yönünü izlersek, farkına varırız ki sabitlendikleri nokta.. boşluktur. Bu, bakışın somut doğasından bir şey eksiltmediği gibi seyirci için kesin uzamsal bir nitelik oluşturmaya ve her ne kadar sahne üzerinde fiziksel olarak bulunmasalar da tarihsel ve tiyatral karakterler ile hayvanları canlandırmaya yarar.

Ayrıca bu somut bakışa *manis* (yumuşak) ve *keras* (sert) gerilimler arasındaki sürekli bir diyalektik eşlik eder. Bu da izleyicinin oyuncunun iç ve dış yaşamını izlemesine olanak verir.

Gerek Bali'de (Resim 13-14), gerekse Pekin Operası'nda (Resim 9-10) gözler, gördüğümüz gibi, gündelik yaşamda olduğundan daha yukarıya yöneltilir. Genç Jas'ın gözlerinde ve Lin Chun-Hui'nin gözlerini sonunda odaklandıracağı yöne tam aksi yönde odaklandırarak başlamasında (Bkz. *Karşıtlık*) *keras*'tan *manis*'e geçişi görebiliriz.

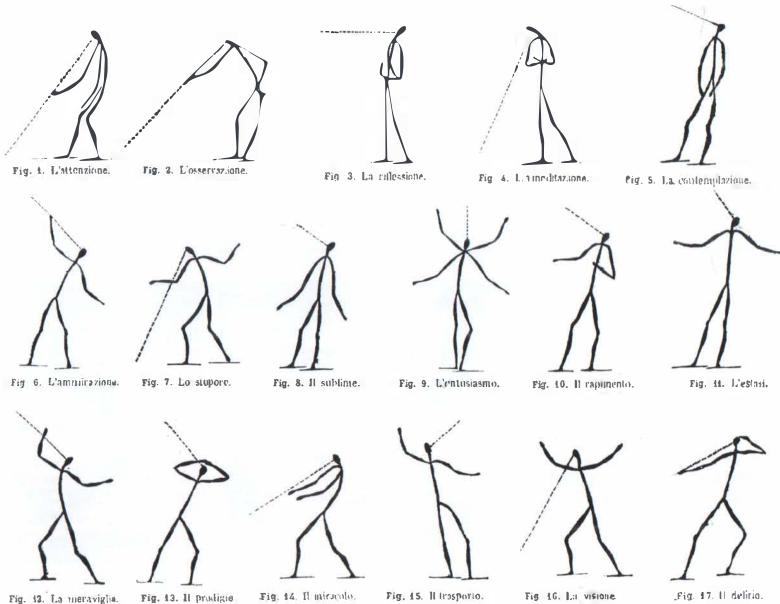








17-18. (solda) Bir 18. yüzyıl Japon baskısında Kabuki oyuncusu. Öne doğru bakma eylemine eşlik eden omurganın geriye doğru hareketine dikkat edin; (sağda) yüzyıl başlarında bir Comédie Française oyuncusu dehşet anlatımı içinde. Anlatımı güçlendiren, omurgadaki gerilimdir.



19. *L'Uomo fisico, intellectuale e morale* (Fiziksel, Entellektüel ve Ahlâksal İnsan, Milano, 1857) kitabından dansçı ve dans kuramcısı Carlo Blasis'in (1795-1878) çizimleriyle gözlerin yönelimi ve duygular. 1. İlgi, 2. Gözlem, 3. Düşünme, 4. Meditasyon, 5. Derin düşünme, 6. Hayranlık, 7. Şaşkınlık, 8. Yücelme, 9. Heyecanlanma, 10. Kendinden geçme, 11. Coşku, 12. Hayret, 13. Büyülenme, 14. Korkma, 15. Taşınma, 16. Düşleme, 17. Çıldırma. Gözlerin yönündeki her değişimin omurgada nasıl bir değişimle karşılandığını gözleyin.





20-21. Sanjukta Panigrahi iki rasa, Odissi dansından iki duygu betimlemesi gösteriyor. Hint dans tiyatrosunun tüm geleneksel biçim ve biçemlerine ortak olan dokuz rasa vardır (aşk, kahramanlık, sevecenlik, hayret, gülme, üzülme, öfke, korku ve huzur) ve bunlar büyük ölçüde yüz anlatımlarına dayanır. Bedenin geri kalanı, kollar ve eller duyguların anlatımını desteklemekle birlikte onların kullanımı duyguların yüz ile anlatılmasınca belirlenmez. Gözlerin yönelimi ile gövdenin ve omurganın yönelimi arasında gözlenebilen diyalektik bir ilişki vardır. Görme eylemi de duygusal bir tepkidir.

Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi parmaklarını ve kollarını gözlerinin iyice açılmasını ve ışıldayan anlatımını vurgulamakta kullanıyor. Gözler bu durumda kollar ve parmakların oluşturduğu üçgenin, kaşlarının kavisini yükselten üst noktasını oluşturuyor. (Resim 11-12)

Katsuko Azuma'nın aşağı doğru bakışı, (Resim 15) izleyicinin ilgisini istediği gibi yakalayıp yönlendiren, bakışı tek bir gözden "yelpazeleyen" yelpaze sayesinde keskin ve delici bir hale geliyor. (Resim 16)

Görme eylemi

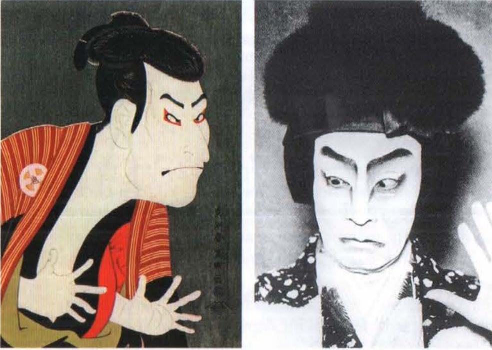
"Siddharta babasının sarayından ayrılıp en üstün hakikati aramaya çıktığında felsefe okuyarak ve bir keşiş yaşamı sürdürerek dağlarda, gözden yitik bir yerde altı yıl geçirdi. Ama erme noktasına gelmedi. Zaman geçtikçe Siddharta kuşku ve umutsuzluğa kapılmaya başladı. Bir gün gözlerini kaldırıp seher yıldızını gördü. Yıldızın ışınları onu delip geçti ve orada erdi. Sığınağını bıraktı, başkaları da onun artık tadını çıkarmakta olduğu özgürlüğü paylaşabilsin diye, yaşadıklarını duyurabilmek için dünyayı dolaşmaya başladı.

Yıldızlara binlerce defa bakmışsınızdır. Ama birden bir yıldızı, sizi bütüncül bir deneyim denen anlayışa götüren yepyeni biçimde görüverirsiniz. Bu, görme eylemidir. Bu eyleme tepki gösterirken kendinizi bulursunuz ve gerisi size malum olur."

(Eugenio Barba, ISTA Bonn'da 1980'de oyuncularla söyleşide.)

Gözler, kendileri dışında her şeyi görebilir. Bu yüzden oyuncu ikinci bir çift göz ile görmelidir. Zeami işte *mokuzen shingo*, "gözler önde, yürek arkada" derken





22-24. Ressam Sharaku'dan (1794) bir 18. yüzyıl baskısında ve çağdaş Kabuki oyuncularından mie (gözleri gösterme) örneği.

bundan söz ediyor. Ne demek istiyor? Sahne üzerindeki oyuncular önlerini, sol yanlarını, sağ yanlarını görürler. Ama seyirciden farklı olarak, arkalarını göremezler. Bundan dolayı onlara tek olanak kalır, görsel alanlarını genleştirerek yüreklerini (*kokoro*) kullanıp arkalarını görmek. İki karşıt düzeyde çalışmaları gerekir. Gözleriyle öne doğru, yürekleriyle arkaya doğru, *mokuzen shingo.*

Zeami'nin oyuncunun altıncı duyusu üzerine şiirsel tanımını kabul ederken bunun aynı zamanda fiziksel bir gerçeğin eğretilemesi olduğunu da keşfediyoruz. Oyuncular için arkalarını görmek demek arkalarında olup bitenlere karşı duyarlı olmak demektir. Bu şekilde alestada beklemek omurgada bir gerilim, özgür bırakılmaya hazır bir itki yaratır. Oyuncunun bedeninde aynı anda ileriye bakmak ile arkada olup bitene duyarlı olmak arasında bir karşıtlık yaratılır.

Gerilim ve karşıtlık omurgayı eylemde bulunmaya, dönmeye güdümlü hale sokar. İşte oyuncular böyle ikinci bir çift gözle, yani omurgalarıyla görür. Eylemde bulunmaya, tepki vermeye hazırdırlar.

Bu, Japon aktörün duruşunda çok nettir (Resim 17). Öne doğru bakmaktadır, ama bedeninin duruşu, bacakları, özellikle de bükülmüş ve uzamış gövdesi bize belirgin biçimde, ayağa kalkmaya hazır olduğu izlenimini verir. Sırt geriye çekilmiş, bakış öne yönlendirilmiştir. Yelpaze gibi açılmış eller, seyirciyi aşıp geçen gerilimin 360 derecelik dairesel niteliğinin altını çizer gibidir. Aktörün bu anda *yüreği* ile görmekte olduğu kuşku götürmez.

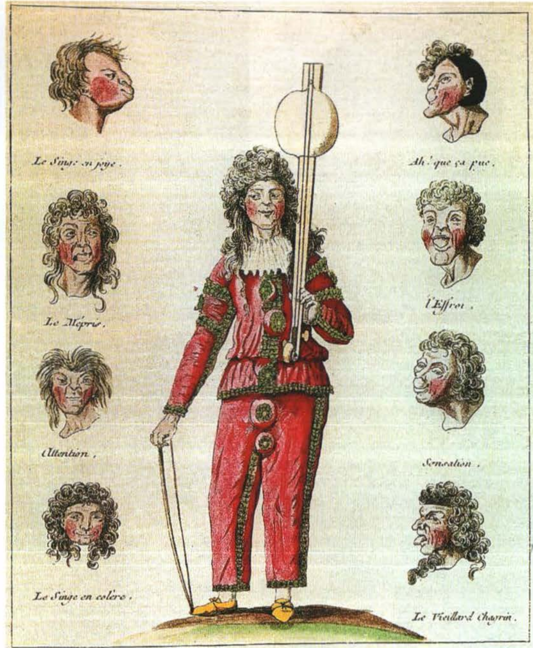
Göz ile omurga eşdeğerliği Batı tiyatrosunda da bilinmez değildir. Zeami'de bu eşdeğerlik, arif olmayanlar için anlaşılmayı büsbütün güçleştiren bir şiirsel paradoks peçesi arkasında gizlidir. Batı'da bu eşdeğerlik uygulaması bulanıktır, fizikselden çok psikolojik biçimde anlatımsallık sorunu tarafından boğuntuya getirilmiştir.

İtalyan koreograf, dans ve pantomim ustası Carlo Blasis'in (1795-1878) çizimlerini inceleyelim. Bu çizimler ve başlıkları örneğin ilgi, şaşkınlık, coşku, hayret, heves gibi duyguları anlatan çeşitli beden tutumlarını tanımlar (Resim 19). Ama onları çok başka bir biçimde de okuyabiliriz. Gözler kesinlik içinde bir şeyin üstüne odaklandığında bakış, derhal omurganın duruşunu değiştirir. Gözler ile omurga, bedenin *arkasında* ne olduğundan bağımsız olarak ortaklık içinde çalışır. Bu figürlerin çeşitli duyguları anlatmak *amacıyla* belli biçimlerde baktıklarını söyleyebiliriz. Ama tersi de doğru olabilir. Bakış biçiminin anlatım yarattığını söyleyebiliriz. Bir oyuncu için görmek, gözlerle bakmak demek değildir. Bedenin bütününü kapsayan bir eylemdir.

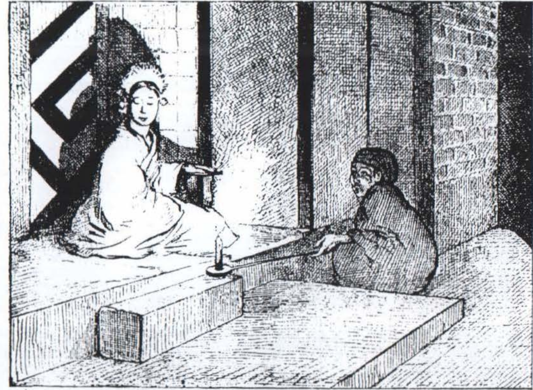
Alexander Gladkov, Meyerhold için aşağıdakileri söylüyordu:

"Sahici bir aktörle kötüsünü gözlerinden ayırt ederim. İyi aktör, bakışının değerini bilir. Göz bebeklerini ufuk çizgisinden sağa ya da sola, yukarı ya da aşağı kaydırmakla, oyununa seyircinin anlayabileceği gerekli vurgulamayı katar. Kötü oyuncu ile amatörlerin gözleri hep

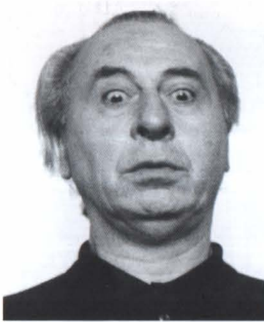








25-28. (sol üstte ve sol altta) Mie duruşunda Kabuki oyuncuları gözlerini gösterirken; (sağ üstte) yüz anlatımları ve fizyonomik sergilemeler için bir 18. yüzyıl Paris afişi. Çağın pek çok aktörü yalnızca bir dizi yüz anlatımından ibaret olan son derece başarılı gösterimlerde çok popüler olmuştu. Sadece yüz hatlarını belirginleştiren ve seyircinin ilgisini yüz anlatımına odaklayan mumla aydınlatılan karartılmış bir odada aktörler, insan yüzünün ifade edebileceği bütün çeşitli tutkuların taklidini yapıyordu. (sağ altta) Bir sahne hizmetkârı bir bambu sırığının ucuna bağlı bir mumla oyuncunun yüzünü aydınlatıyor. Bu alışkıya tsura akari, "yüz ışığı" denilir (18. yüzyıldan Batılı bir gravür).






29-32. Gözlerle "zaman içinde enerji" örnekleri: Etienne Decroux (sol üstte); Dario Fo (sağ üstte); Çinli aktör Mei Lanfang (ortada), Charles Dullin (altta).

kıpır kıpırdır, yanlara doğru bir oraya bir buraya bakışlar fırlatır."

Görmekte olduğunu göstermek

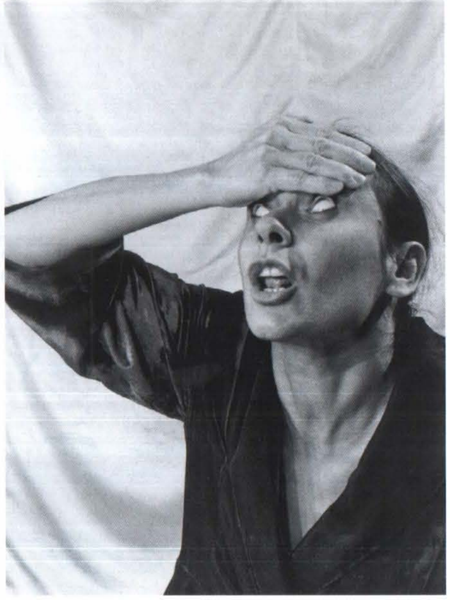
"Geçmişte, Kabuki tiyatrosunda (Batı tiyatrosunda da) aydınlatma sadece mum ve kandille yapılırken oyuncular yarı karanlıkta oynardı. Gizemli Wagner çukurundan epeyi uzakta. Bir sahne hizmetkârı baş oyuncuyu elinde, ucunda küçük bir tabak içinde mum yanan uzun bir sopayla sahnenin her yanında izlerdi. Böylece asistan izleyiciye görünmeden, oyuncunun başı, üst bedeni ile kolları aydınlanırdı. Bu düzene karşın yine de izleyicilere en azından en önemli anlarda oyuncunun yüzündeki anlatımı algılayabilmeleri için süre vermek gerekirdi. Bu anlatımı alacakaranlıkta yakalamak daha da zordu, çünkü izleyiciler o sırada çoğu kez yemek yemek, çay içmek, dedikodu yapmak gibi başka etkinlikler içinde olurdu.

Kabuki oyuncularının durma, ya da daha iyisi kendi tanımlarıyla bir *mie*'yi (gösterme anlamında) kesme alışkanlığına bu durumun yol açtığını varsayabiliriz. Neden kesmek? Aktörün pozu, aktörün özel bir gerilimi göstermekte olduğu belirli bir kare içinde filmi durdurmak gibi tanımlanabilir. Eylemi keserek canlı bir hareketsizliği durdurmanın anlamı buradan gelir. Bu olgu ile *Enerji* bölümünde, *lian-shan*, 'eylemi durdurmak' denilen Pekin Operası duruşundan söz ederken karşılaşmıştık.

Mie, bugün artık sahne tam aydınlanmasına karşın Kabuki tiyatrosunda hâlâ uygulanır. *Mie*, aslında Kabuki oyuncusunun en görkemli tekniklerinden biridir. İzleyicilerin anlayıp beğendiği bir ustalıktır. Ama tam olarak nedir *mie*?

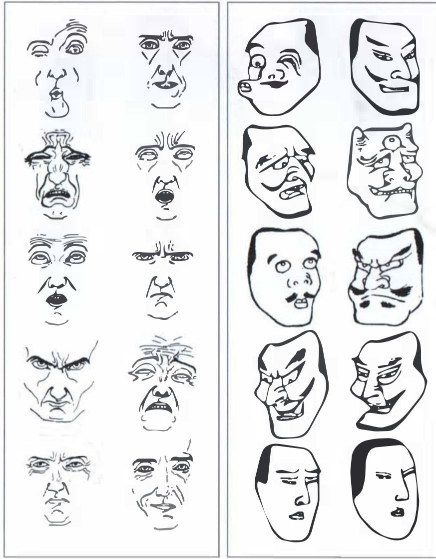
Denebilir ki bir Kabuki gösterimi bir *mie*'den bir başkasına, yani bir gerilim doruğundan ötekine geçiştir. Bu pozlar arasındaki süre akıcıdır, çünkü pozlar her sahnenin sonunda ortaya çıkar. Bazen bir süper poz söz konusudur. Tüm yardımcı oyuncular ile sahne hizmetkârlarının bir dizi sessiz ve pür dikkat eylemle katıldığı *canlı tablolar* yaratılır. Bunlar kimono kolu düzelterek, giysi eteği kaldırarak, bir gerecin konumunu değiştirerek (uzun bir kılıcın, çiçekli bir dalın), *mie* yapmakta olan aktörün çevresinde dolanan daireler çizer. Bununla birlikte *mie* deyimi sadece baş oyuncunun pozuna ilişkin-







33-35. Odin Tiyatrosu oyuncusu Roberta Carreri'nin tek kişilik gösterisi Judith (1987) sırasında üç yüzü.



36-37. Yüz mimikleri. Aubert'in *L'Art du Mime*'inden (Paris, 1901 [Mim Sanatı]) bir çizelge ve tanınmış Japon No ve Kyogen maskelerinin profil çizimleri. Aubert'in çizdikleriyle Japon maskeleri arasındaki anlatım benzerliği dikkat çekici. Dahası, eski No maskelerinin Avrupa'da 19. yüzyıl sonlarındaki ilk sergilenişleri yalnızca sanatçı ve sanat eleştirmenlerince değil, aynı zamanda hekim ve bilim adamlarınca dikkatle incelenmiş ve anatomik açıdan olağanüstü doğru bulunmuştu.

dir. Bu pozun odağı, tüm topluluğun dayanak noktası, izleyicilerin ilgisini kaçınılmaz biçimde çeken gözlerdir. Neden?

Bir Kabuki oyuncusu için bir *mie* kesmek demek, geniş kol hareketleri yaptıktan, gözlerini iyice açtıktan sonra, gözbebekleri çapraz bakarken, gözler sanki aktörün başından fırlayacak gibiyken, bir eylemin tam doruğunda ansızın durmak demektir. Ama bir aktörün nasıl görebildiğini 'göstermek' için garip bir numaradan başka bir şey değilmiş gibi görünen, aslında çok daha ince bir dramatik buluştur. Oyuncunun dikkatini, daha doğrusu seyircinin dikkatini yöneltmek istediği yere göre göz bebeklerinden biri ya da ikisi çapraz bakar. Göz bebekleri yakın çekim merceği gibi işlev görür, fotoğraf çekimini 'zoom'la yaklaştırır.

Örneğin bir hizmetkâr samurai'nin sağına oturmuş, ona yaptığı bir dikkatsizlikten, ustası açısından onarılmaz, tehlikeli bir şeyden söz etmektedir, durumu onaylamadığını belirtmek ve *mie*'de sabitlemek için samurai'yi oynayan aktör, sağında oturan hizmetkâra sol gözünü yönlendirir ama sağ gözü bu sırada öne seyirciye doğru bakmayı sürdürür. Eğer durum hem samurai'nin hem de hizmetkârın aynı anda oynamalarını gerektirirse ikisi birbirlerine bakar. Bazen öyle olur ki birkaç karakter birden *mie* içinde donakalır. Sonuç, müthiş şaşı bakışlardan oluşan zengin bir üçgenlemedir.

Oyuncuda üretilen gerilim ile ilgi odaklanması sadece tüm öteki sahne eyleminin gerilimiyle değil, aynı zamanda, belli bir eylem içindeki tüm oyuncular durup hareketin inişini beklerken bir sahne görevlisinin vurduğu şakşakla vurgulanır. Çifte vuruş poza götüren hareketi gösterir, sonra *mie* hareketsizliği sırasında coşkulu vuruşlar gelir ve son olarak *mie*'nin bitişini iki vuruş belirler. Bu vuruşlar duyguyu yoğunlaştırır ve dramatik aşamada



38. Hayvanların içgüdüsel olarak "diş gösterme" yeteneği (etoburlarda), diş aygıtının indirgenmiş boyutlarına karşın insanda da bulunur. Bunu görüntülemek için etnolog Eibl-Eibesfeld bir şebek, bir Kabuki oyuncusu ile öfkeli bir çocuğu karşılaştırmış.

izleyiciyi uyarır. Günümüzde izleyiciler oyuncuları genellikle alkışlar, çünkü hem oyuncuları hem de kendilerini duygu doruğunda yakalamışlardır. Bu doruk, patlamak üzere olup yine de denetlenen bir gerilim tarafından ifade edilir. Hareketsiz de olsa aktörün bedeni hiçbir zaman atıl değildir.

Ama en önemlisi, gözlerin sahnedeki kullanımıdır. Oyuncu optik aygıtının düzenini bozarak bizlere oyun kişileri arasındaki ilişkilerin dramatik değişimlerini fiziksel olarak gösterir.

Eğer denildiği gibi tiyatro, 'insanlar arasındaki ilişkileri göstermek' ise, Kabuki bunun sadece ve bir tek aktörün bedeninden geçen bir eylemle ilgili olduğunu doğrular."

(Nicola Savarese, *Il teatro nella camera chiara* [Aydınlık odada tiyatro])



39. Dansçı ve tiyatro kuramcısı, I Made Bandem, oyuncunun maskeyi canlı kılmak istediğinde "gerçek" ve "yapay" yüzleri arasında bulması gereken bağlantıyı gösteriyor.

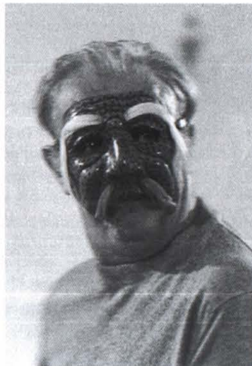


40. Topeng'den (Bali'nin maskeli tiyatrosu) yarım maske, kullanan, Volterra İSTA'da (198) I Made Pasek Tempo.

Doğal yüz

Etnolog Eibl-Eibesfeld, hayvan ve insanda doğuştan var olan belli bazı yetiler üzerine yaptığı araştırma kapsamında, diş gösterme hareketinin hem insanda hem de antropomorf sınıflandırmasına giren canlılarda bulunduğuna dikkat çekiyor. İnsanda üsttekiler oldukça ufalmış olsa da bu durum köpek dişleri bakımından özellikle geçerli. Demek oluyor ki "eskiden gösterilen organ indirgenmiş olsa bile harekete geçme ölçüsü ondan daha uzun yaşıyor." Eibl-Eibesfeld'in resimleri bir Afrika maymunu, öfke ifadesi taşıyan bir Kabuki aktörü ve kızgın bir genç kızı gösteriyor. Öfke anlatımını kullanarak etnolog gündelik bir tekniğin gündelikdışı bir tekniğe dönüşümünü ister istemez vurgulamış oluyor. Bu yüz anlatımları aslında bir Kabuki oyuncusunun *mie*'sinin eşdeğeridir.

"Diş gösterme" anlatımı anlam bakımından o kadar zengindir ki, fizyolojiden atasözlerine, halk deyişlerine geçmiştir. Herkes gözlerin, yüz adalelerinin, ağzın ve kulakların bile (kızardıkları za-





41-42. (sağda) Volterra İSTA'da (1981) bir gösteri sırasında Dario Fo, Commedia dell'Arte'de Pantalone'nin kullandığını andıran bir Bali topeng maskesi kullanıyor. (en sağda) No'da yaşlı bir adam maskesi.



43-44. Yüz maske gibi canlı: (üstte) oyuncu Zbigniew Cyntukis ile Ryszard Cieslak'ı, Polonyalı oyun yazarı Stanislaw Wyspianski'den (1869-1907) Grotowski'nin uyarlayıp yönettiği (On üç Sıralı Tiyatro Laboratuvarı, Opole, 1962) klasik bir metin olan Akropolis'ten bir sahnede görüyoruz. Aktörler tüm gösterim boyunca aynı mimiklerle anlatımı koruyor. Yüz kompozisyonları, özel kasların kullanımı sayesinde gerçek maskelere dönüşüyor. (solda) Meyerhold (oturuyor) Gogol'un Müfettiş'inin son sahnesinin bir provasında. Rus yönetmen oyuncularına yüzlerini finalde nasıl donduracaklarını gösteriyor.

man) canlıların istek ve duygularının önemli göstergeleri olduğunu bilir. Ama bu bile bir başka gözlemi unutturmamalı.

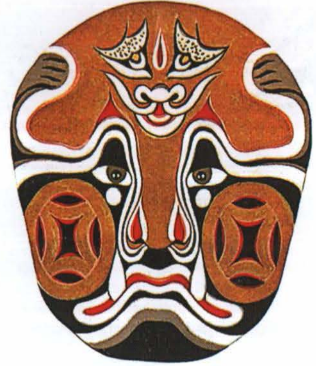
Öfke taklidi yapan Kabuki oyuncusunun gösterdiği gibi izleyici, oyuncudaki istek ve duyguları oyuncu göz ve yüz adaleleriyle kesin bir duruşu üstlendiği sürece, oyuncunun kendisinin aslında ne yaşıyor ve duyuyor olduğundan bağımsız biçimde otomatik olarak algılar.

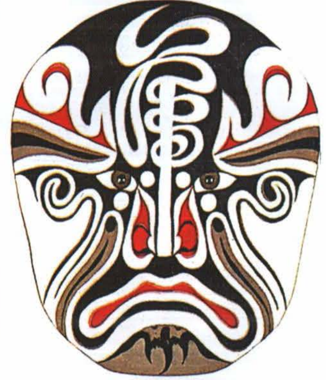
Bu, Doğulu ve Batılı oyuncunun yakından tanıdığı, Aubert'in *L'Art du mime*'indeki (Mim sanatı, 1901) görüntülerin ve Japon tiyatrosunda kullanılan maskelerin tanıklık ettiği anlatım öncesi hazırlığın çok sayıdaki belirtisinden biridir. Maske yüze uyar, yüz de maskeye. Burada söz konusu olan, duyguların psikolojisi değil, biçimlerin anatomisidir.

Geçici yüz

Bir yanda oyuncunun yüzünü genleştirerek tiyatralleştirme, yani dramatikleştirme çabası, öte yanda kesin kodlama durumunda, yaşamın kurallarına uyma gerek-







45. (solda) Kathakali oyuncusu M.P. Sankara Nambodiri'nin yüz makyajı. Holstebro İSTA'da bir gösteriden (1986).
40-41. (sağda) İki Pekin Operası makyajından çizgi ve renk orantıları.

sinimi vardır. Gözlerin nasıl ufuk çizgisinden otuz derece yükseltilerek omurgadaki gerilimin değiştirildiğini anlatırken bunu görmüştük. Bir olanak daha vardır. Yüze gündelikdışı bir boyut kazandırmanın başka bir yolu da maskedir.

Oyuncular bir maske taktıkları an sanki başları kopmuş gibi olur. Yüz adalelerinin tüm hareketinden ve anlatımından vazgeçerler. Yüzün olağanüstü zenginliği yok olur. *İğreti* yüz (Japoncada *kamen*) ile oyuncu arasında öyle bir direnç yaratılır ki yüzün görünürde ölü gibi duran bir şeye dönüşmesi, başın yerinden koparılmasını düşündürür. Bu, oyuncunun baş etmesi gereken en güç durumlardan biridir. Durağan, hareketsiz, sabit bir nesneyi canlı ve anlatımsal bir profile dönüştürmesi gerekir.

No gibi tiyatrolar, maske kullanımını en aşırı uca götürmüş, anlatım için yasalar bulup uyarlamış ve No maskelerini gerçek yontu başyapıtlarına dönüştüren son derece üstün yapım teknikleri geliştirmiştir. Omurgada uygun bir gerilimin kullanımıyla akıllıca canlandırıldığında ve ışık ile gölge oyunlarından yararlanan hafif titreşimlerle görünürde ölü olan bu nesne, mucizevi bir yaşam kazanır (Resim 42).

Batı tiyatrosu bugün maskeyi çoğu kez oyuncuyu ezen yapay bir şey olarak dışlar. Decroux pantomimcisi gibi bir oyuncu yüzünü iptal etmek istediğinde bile (Decroux eller ile yüzün yalanlara ortaklık ettiğini ve dedikodu havarisi olduğunu söyler) nötr maske ya da saydam bez kullanır. *Geçici* bir yüz kullanmaz. Yüzünün sadece bir bölümünü örten (Commedia dell'Arte'de ya da Bali tiyatrosundaki gibi çoğunlukla üst bölümünü) (Resim 40-41) ve oyuncuya belli bir özgürlük veren yarım maske bile kullanmaz.

Ama bir oyuncunun maske takmasıyla yüzünün tutulduğunu düşünmek de yanlış olur. Bali gösterilerinin

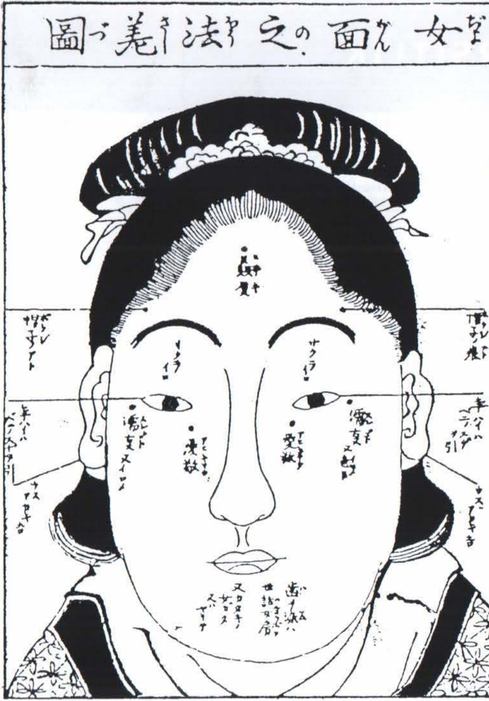


48. Birmie yapmakta olan birKabuki oyuncusunun yüz makyajı. Bu gündelik-dışı makyajın ağzın içinin bile boyalı olmasını gerektirdiğine dikkat edin.

göre maskenin altındaki yüz oynamalıdır. Dahası, maskenin yaşaması isteniyorsa yüz, maskeyle aynı anlatımı takınmalıdır (Resim 41). Yüz, maske ile birlikte gülmeli ya da ağlamalıdır. Bu, aşırı hırs değildir. Maske ile oynamak, onu duygu ve tepkileri anlatmak için kullanmak, görüş alanındaki kısıtlamaya karşın kendini uzam içinde yönlendirebilmek, bedenin başka bölümlerini belli bir biçimde çalışmaya zorlayan eylemler gerektirir. Bir maske ile çalışmış olanlar bilir ki, insan maske taşımaktayken bedenin kullanımı, insanın yapmakta olduğu eylemler aynı kalsa bile bütünüyle bambaşka olur.

Boyalı yüz

Tüm tiyatro kültürleri yüzü çizgilerini vurgulamak, büyütmek ya da biçimini bozmak yoluyla dramatikleştirmeye çalışır. Kathakali aktörleri göz kaslarını güçlendirerek göz bebeğinin hareket yeteneğini artırmaya yarayan özel bir alıştırma uygular. Buna ek olarak her gösterim öncesinde göz kapaklarının altına bir kırmızı biber taneciği yerleştirir, biberin yarattığı tahriş sonucunda göze kan oturmasını, ve kahramanların mavi ve yeşil yuzlerinin doğa üstü görünmesini sağlarlar.





49-50. (solda) Japon Kabuki tiyatrosu üzerine 1802'de yayımlanmış bir kitapta bulunan bu gravür, bir onnagata'nın yüz "haritası"nı gösteriyor. Bu "harita" yalnızca bir erkeği dönüştürmekle kalmayacak, aynı zamanda gözlerin duyumsallığını arttıracaktır. Yüz ilkin kalın bir beyaz pat tabakasıyla kaplanır; gravürdeki notlar daha sonra renklendirilecek olan bölgeleri gösteriyor. Duyumsallığın ilk göstergesi olan kırmızımsı bir gölge, çoğu zaman peruka altında gizlenen kulak memelerine ve biçimleri role göre değişen kaşlara çekiliyor (bunlar çoğu kez traş edilmiş oluyor). Kaşların altında pembe renk giderek kırmızıya dönüşüyor, böylece beyaz fon üzerinde siyah çizgiyle şiddetli bir kontrast olmaması sağlanıyor. Bundan sonra yüzdeki en erotik etkili bölgeler geliyor; gözlerin köşeleri ve ateş kırmızısı ağız her zaman küçük ama alt dudak dolgun oluyor. Göz, açık, erotik bir yaş damlası gibi boyanıyor, kırmızı çizgi dış köşenin dışına taşıyor ve gözün alt kenarını kaldırarak hafifçe dışa yükseltiyor. Gözlerin altında burnun iki yanında doğal çekicilik, duyumsallıkla karışık kötü niyetsiz merhamet bölgesi var. Dişler, evli kadınlar, kötü kadınlar ve genelev işleten kadınlar için siyaha boyanıyor. (sağda) Bir onnagata'nın yüz makyajı.

Pekin Operası makyajı, oyuncunun yüzünü tam bir maskeye dönüştürür (Resim 46-47) ve seyirciye rol ile baskın özellikleri hakkında bilgi verir: yüreklilik, kurnazlık, bilgelik, aptallık, kötülük vb. aktarır.

Yüz çizgilerinin etkisini artıran renk karışımları çarpıcı sonuçlar yaratır. Dişi rollerin özelliği, ardına kadar açık gözleri vurgulayan canlı bir pembe renktir. (Alın derisini yukarı doğru gerdirerek gözlerin genişleyip açılmasını sağlamak âdettir.)

Kabuki oyuncularının yüzlerinde de aynı çarpıcı renkler bulunur (Resim 48). Bu etki *mie*'nin carpık bakısıyla daha da artar. Saçların biçimi, alnın kafatasının ortalarına kadar genişlemesine yol açar. Öylelikle kaşlar gözleri daha büyük gösterecek biçimde yukarılarda boyayla çizilebilir.

Pantomim ustaları yüz adalelerini germek için özel bir teknik uygulayarak anlatım yeteneklerini gündelik sıradan davranışın sınırları ötesine taşır.

Bu çeşit alıştırmalar, makyaj kullanımı, özel saç şekilleri ve yapay renkler, oyuncunun anlatımı büsbütün değiştirip soğuk, hesapçı bir gündelikdışı yolda kullanmasına olanak verir. Japonya'da ve Çin'de makyajın yüz boyutlarına göre tasarımını hesaplaması için gerçek geometrik bir sistem kullanılır. Oyuncuların yüzlerindeki ter, makyajın donuk renklerine parlak ışıldayan bir pus katar. Bu da yaşam yanılsamasını artırır. Yüz tüm hareketliliğini koruduğu için bu etki seyirciye hiç yapay görünmez.

KARŞITLIK

Manet hepimizden daha iyi. Karanlığı kullanarak ışık yaratıyor.

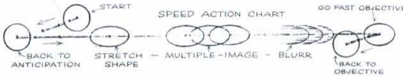
– Camille Pissaro

ANTICIPATION/ACTION/REACTION



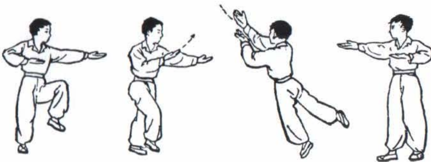


SPEED - FAST ACTION - IMPACT





1. Önceden verilmiş bir yönde hareket etmek için karşıt yönde başlamak gerekir, ya da hareket etkisini önceden tasarlayarak güçlendiririz. Preston Blair'in çizgi filmciler için animasyon el kitabından alınmış çizimler. Meyerhold'a göre okulundaki eğitim çalışmalarının bir parçası olan otkaz ("red") tekniği, "istenilene karşıt bir hareket olup, anlatımı güçlendirir biçimde istenilen hareketten hemen önce gelir"di.



2. Karşıtlık yoluyla hareket ilkesi: Pekin Operası oyuncuları için 1950'lerden bir el kitabından.

Karşıtların dansı

"Tiyatronun maddesel düzeyindeki diyalektiğin doğasını anlamak istiyorsak Doğulu oyuncuları incelemeliyiz. Tüm eylemlerini üzerinde kurup geliştirdikleri temel, karşıtlık ilkesidir. (...)

Çinli oyuncu bir eyleme hep onun karşıtıyla başlar. Örneğin sağ yanında oturan bir kişiye bakması gerektiğinde Batılı oyuncu, boynun dosdoğru çizgisel bir hareketini kullanır. Oysa Çinli oyuncu ve başka birçok Doğulu oyuncu farklı bir yöne bakmak istermiş gibi başlar. Derken ansızın yön değiştirip gözlerini o kişiye çevirir. Karşıtlık ilkesine göre kişi sola doğru gitmek isterse sağa giderek başlar, sonra birden durur ve sola döner. Çömelmek isterse önce parmak ucuna kalkar sonra inip çömelir.

İlk başta ben bunun Çinli oyuncunun eylemi büyütmek için kullandığı sahnesel bir alışkı olduğunu düşündüm. Böyle şaşırtma etkisi yaratması, izleyicinin ilgisini yönlendirmeye yarıyor, daha kolay algılanabilir oluyordu. Bu, kuşkusuz doğru. Ama şimdi artık biliyorum ki bu alışkı, sadece Çin tiyatrosunda değil Doğu'nun her yerinde bulunan bir kuraldır.

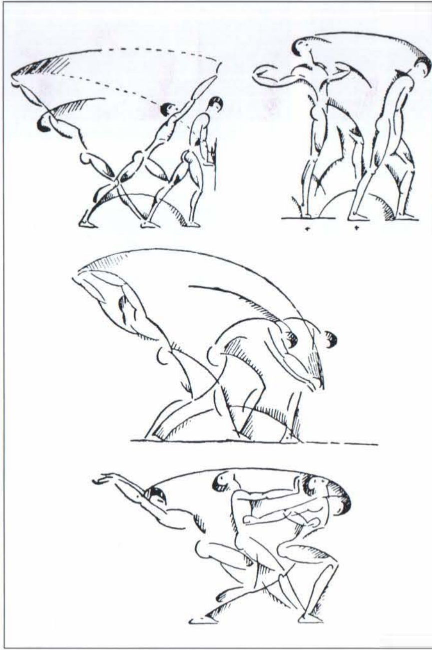
Bir Bali dansçısını, bir No oyuncusunu (yüzün önünde bir yelpaze tutmak gibi basit bir hareketi yaparken bile), *aragoto* ya da *wagoto* biçeminde bir Kabuki oyuncusunu (s. 120 Resim 15), klasik Hint ya da Thai Khon dansçısını izleyecek olursak, görürüz ki hareketler düz, dışa dönük değil, eğri çizgiler üzerinden ilerler. Gövde, kollar ve eller yuvarlaklığı vurgular. Batı'da bacaklarla, Doğu'da kollarla dans edilir."

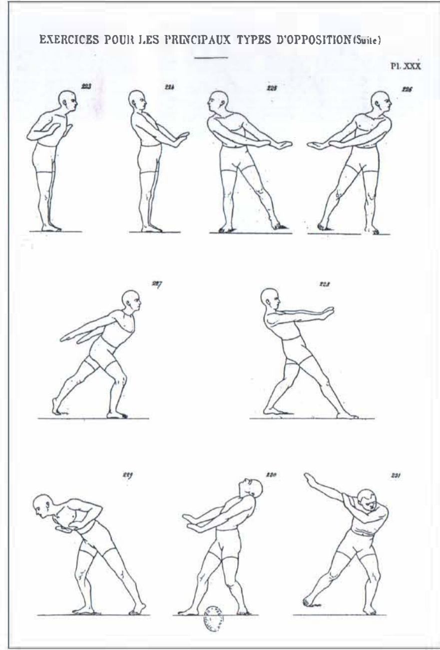
(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis*, [Tiyatro Antropolojisi: Birinci Varsayım])

Güzellik çizgisi

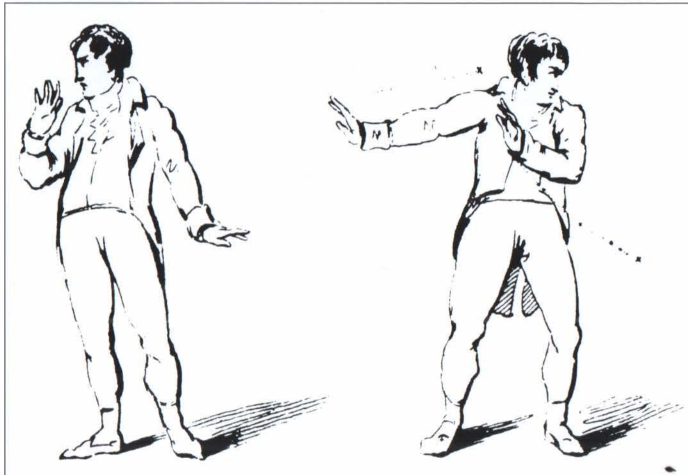
Hindistan'da karşıtlık ilkesi hem dans hem de öteki figüratif sanatlarda belirgin bir biçim alır. Adına üç kavis anlamına gelen *tribhangi* denilir. Dansçının bedeni "S" harfi biçimini alır (baş, gövde, bacaklar). Bunun sonucunda tehlikeli bir denge kurulur, bedenin gündelikdışı mimarisini yaratan yeni dirençler ile gerilimler oluşur (Resim 14 ve 19).

Tribhangi'nin yılankavi çizgisi en gerilerde kalmış Batı geleneğinde de bulunur.





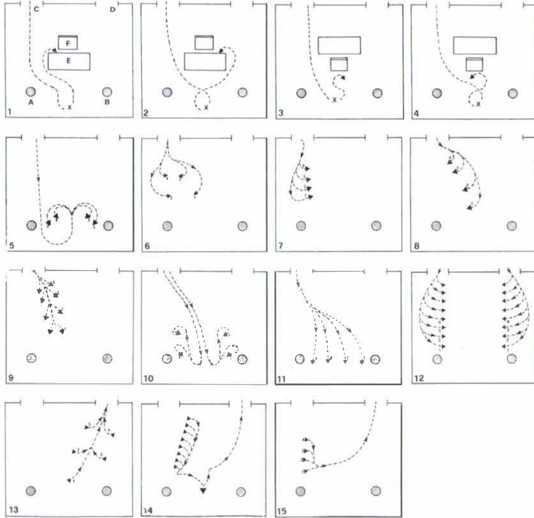
3-4. (solda) Paulet Thevenaz'dan Dalcroze'un euritmi yöntemlerinin belli aşamalarını görüntüleyen kalem eskizleri. Hareketin "önceden düşünülmesi" açıkça görülebiliyor. Hareketler son yönlerine karşıt bir yönde başlıyor. Emile Jaques-Dalcroze'un (1865-1900) ritm ve hareket üzerine araştırmalarının 19. yüzyıl sonunda tiyatro ve özellikle modern dans üzerinde önemli etkisi oldu. (sağda) François Delsarte'ın bir öğrencisi olan Alfonse Giraudet'nin (1895) kitabından temel karşıtlık tipleri üzerine alıştırmalar.



5. Bir Avrupalı aktörün kullandığı bir karşıtlık örneği. Korku tepkisinden iğrenmeye çizgisel olmayan geçiş yöntemini gözleyin. G. Austin'in Chironomia'sından (London, 1806)



6-8. Pekin Operası oyuncusu Zhang Yunxi, Pekin oyunculuk okulunda Çekoslovak bilimci Dana Kalvodova'nın çektiği fotoğrafta görülüyor. Hareket dizisi oyuncunun askeri bir kahraman olarak (wusheng girişi için) kullandığı hareketleri gösteriyor. Sahneye iki adım attıktan sonra oyuncu duruyor (1) ve kostüm silahının yanlarını eline alıyor (gerçi burada oyuncu kostümsüz çalışmakta), sol bacağını sağa doğru diz düzeyinde büküyor (2) ve sonra aynı bacağı sola doğru kalça düzeyinde büküyor, (3) ve en sonunda sahnenin ortasına doğru ilerliyor. Bir dizi karşıtlık üzerine kurulu olan bu giriş, başka Pekin Operası rollerine de özgü olup, son varılacak noktaya karşıt yönlerde hareket ilkesiyle zenginleştirilerek sahneyi boydan boya geçme ile birleştiriliyor.



9. Geleneksel Pekin Operası Sahnesi (bir zamanlar sadece açık havadayken bugün kapalı salonda da yer alıyor) çoğunluk çok ufak olan, tavanı destekleyen iki sütunlu (A ve B) kare oyun alanı, çıplak bir arka duvar üzerinde iki kapı – alışkıya göre soldaki kapı (C) girişler için, sağdaki el kapı (D) çıkışlar için kullanılıyor. Dekor yok, gereçler çok az ve basit: Bir masa (E) ile bir ya da daha fazla sandalye (F), bunlar "yatak", "dağ", vb. olabiliyor. Aktörler sınırlı ama bomboş alanı görkemli kostümleri ve karmaşık hareket düzenleriyle "dolduruyor". Bu çizimler çeşitli rol tiplerinin ya da oyuncu topluluklarının girişlerini ve bunların konuşmaya, şarkı söylemeye ve dans etmeye (X "es"leri gösteriyor) başlayacakları önceden belirlenmiş duruşlara varmak için alışkısal olarak kullandıkları yolları gösteriyor: 1. Erkek rolü, 2. Kadın rolü, 3. Erkek rolü, 4. Kadın rolü, 5. Maiyetin girişi (hizmetçiler, bekçiler, izleyenler), birinci biçem; 6. Maiyetin girişi, ikinci biçem; 7. Maiyetin girişi, üçüncü biçem; 8. Maiyetin girişi, dördüncü biçem; 9. Maiyetin girişi, beşinci biçem; 10. Maiyetin girişi, altıncı biçem; 11. Maiyetin girişi, yedinci biçem; 12. Maiyetin girişi, sekizinci biçem; 13. Maiyetin çıkışı, birinci biçem; 14. Maiyetin çıkışı, ikinci biçem; 15. Maiyetin çıkışı, üçüncü biçem.



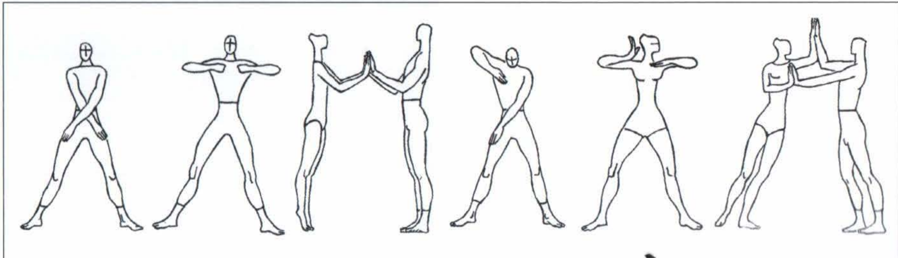


10-11. (üstte) Bu kitapta bir izlek oluşturan oyuncuların ana hat çizimleri: Burada oyuncunun bedeninde yaratılan karşıtlıkları görüntülüyorlar: Kabuki oyuncusu, Commedia dell'Arte kişisi, Odissi dansçısı.

12. (solda) Bali dansçısı Swasti Widjaja Bandem, Holstebro ISTA'da (1986) bir yürüyüş gösterisinde. Bir karşıtlıklar dizisine göre açılanan ve kesilen sürekli duruş çeşitlemeleri kullanan Bali sahne yürüyüşü, 1931'de Paris Sömürge Sergisi'nde Bali tiyatrosunu gören Artaud üzerinde çok güçlü bir etki yaratmıştı. Bu jest ve hareketlerin oyun alanını nasıl doğurganlaştırdığını fark ederek Artaud tiyatroda sözcüklere değil göstergelere dayanan "yeni bir fiziksel dil"den söz etmişti. Balili oyuncuları "canlı hiyeroglif"lere benzetmişti.

13. (altta) Dansta simetrik duruşlar karşıtlıksız dengeli figürlere yol açıyor. Buna karşılık asimetrik duruşlar daha çok dengesiz figürler ve güçlü karşıtlıklar yaratıyor. Dansçılar bir yandan çizginin akışını gözetirken her olasılığı iyi tanıyıp kullanmalılar.

Çizimler Doris Humphrey'in *The Art of Making Dances*'inden (Dans Yaratma Sanatı, New York, 1959).





14. Tribhangi (üç kavis) Vajravarahi'den 7.-8. yüzyıl Tibet gümüş işi bir heykelde (Newark Müzesi, ABD)



15. Macuilxochitl (ya da Xochipilli): Azteklerin müzik, şarkı, dans, aşk ve kaynak tanrıçası (Borgia Devir Kodeksi). Meksikalı bilimci Cayuqui Estage Noel'e göre tanrıçanın siyah yüzü bir maskedir.

Beden güzelliğinin sadece doğru orantılara değil aynı zamanda çok özel bir anatomik tutuşa bağlı olduğunu bulanlar, Greklerdi. Çıplak bedenin yontusal betimlenişi için ilk olarak bir yasa koyan, kullanılması gereken tam orantıları kararlaştıran, özellikle de baş ile bedenin geri kalan kısmı arasında bire yedi ilişkisini belirleyen, heykeltıraş Polyclites'ti. Michelangelo ile Raphael'in yarattığı figürler, yüzyıllar boyunca değişmeden kalan bu yasaya tanıklık eder.

Bununla birlikte burada asıl altını çizmek istediğimiz konu, bedenin orantılarından çok Polyclites'in *Ephebus*'undan *Milo Venüsü*'ne dek tüm Grek ve Helen yontu sanatına ortak olan beden tutuş biçimidir. Bu duruşun özelliği, beden ağırlığının sadece tek bir ayak üzerinde taşınmasından ötürü kalçanın yana doğru yer değiştirmesi ve başın, üst bedenin bükülmesinden ötürü yana doğru eğilmesidir.

Figürlerin o kadar canlı görünmesine neden olan, bedenin bir eksen çevresindeki bu dalgalanışı, 14. yüzyılda Floransalı heykeltıraşlarca Bizans ve Ortaçağ figürlerinin hareketsizliğine bir tepki olarak başlatılmıştı. Doğrudan klasik sanattan esinlenen Rönesans sanatçıları bunu doğal olarak reddetti. Çağın olduğu kadar sanatçının kişisel beğenisi de mutlaka belirleyici bir rol oynar. Tek tip bir güzellik anlayışı olmayıp pek çok tip güzellik olabileceğini ileri süren, Dürer'dir. Bununla birlikte merkez eksen çevresinde dolanan hareket sayesinde bedenin dinamik betimlenişi, sanatsal yapıtın "yaşam"ının temel bir ilkesi olmayı sürdürür.

18. yüzyılda bu hareket çizgisi, William Hogarth'ın "güzellik çizgisi" olarak tanımladığı bir piramit üzerine çizilmiş kıvrımlı bir çizgiye esin kaynağı olmuştur (Resim 18). Bu, hareket ile durgunluğun, denge ile asimetrinin, karşıtlıkların dansıdır.

Tribhangi ya da üç kavis

Hindistan'ın dans ve yontu sanatında derhal gözlenebilen *tribhangi* biçimlenişi, aynı zamanda başka kültürlerin oyunculuk sanatında da varlık gösterir. "Karşıtlıkların dansı" burada daha içsel ya da beden içinde bir anlatım bulur. Bir Odissi dansçısı olan Sanjukta Panigrahi'nin ve bir klasik bale dansçısı olan Natalia Makarova'nın duruşlarına bakın (Resim 19-20).

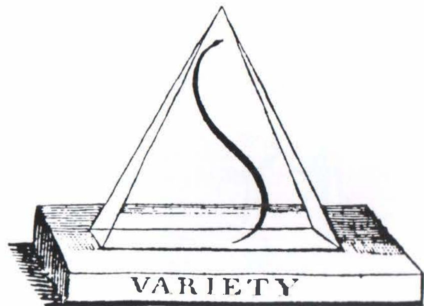
Karşıtlık derhal fark edilir. Natalia Makarova, neredeyse göksel bir varlığın yükselişi gibidir, hafiflik, zariflik duygusunu verir. Oysa Hintli dansçının dünyevi, duyumsal bir yanı vardır. Dıştan bakıldığında görünenlerin



16. Milo Venüs'ü diye adlandırılan Afrodit bir tribhangi duruşunda (Paris, Louvre Müzesi).



17. Avrupa yontusunda hanchement'in (kalçaların yerinden oynaması) ilk dinamik kullanımlarından: 16. yüzyıldan bir yalvaç heykeli (Pistoia Katedrali, İtalya). Floransalı mimar Filippo Brunelleschi'ye (1377-1446) atfediliyor.



18. "Güzellik çizgisi" ya da "çeşitlilik", 1753'te İngiliz ressam William Hogarth'ın (1697-1764) yaptığı bir gravür.











19-23. (üstte solda) Sanjukta Panigrahi bir klasik Odissi dans tribhangi'sinde. (üstte sağda) Klasik bale dansçısı Natalia Makarova Kuğu Gölü'nde (koreografi, Petipa'nın, müzik, Çaykovski'nin). (ortada solda) Igor Ilinsky A. N. Ostrovski'nin, 1924'te Meyerhold tarafından yönetilmiş olan Orman'ında Schastlivtsev rolünde. Aktörün temel duruşu bir tribhangi'dir. Meyerhold'un tiyatrosunda 1920'den 1935'e dek çalışmış olan Ilinsky, biomekaniğin gelişimine temel katkıda bulunmuştur. (ortada sağda) Bu kadın oyuncunun sahne varlığını dengenin yer değiştirmesine ve ustalıklı bir tribhangi'ye nasıl borçlu olduğunu görmek ilginç. Kendisi moda mankeni olup herhangi bir şeyin anlatımıyla değil sadece, 1947 tarihli bir Dior tasarımının "sunuluşu" ile ilgili.





24-26. Batılı oyuncuların karşıtlıkları: Franca Rame, monologlarından birinde; Henry Irving Shakespeare'in *VIII. Henry*'sinde Kardinal Wolsey olarak; Alman balerin Mary Wigman, *Tanzgesange*'de (1935).

ötesinde her iki dansçı da omurgalarını aynı biçimde kullanmakta, ancak sonucu sergileme biçimlerinde birbirinden ayrılmaktadır. Klasik dansçı uzun, aerodinamik –neredeyse havaya dikili denebilecek– bir beden çizgisi oluşturan bir hareket kaynağından yararlanır. Odissi dansçısında işleyen karşıtlıklar, gücü kavisli bir hareketler galeyanına yol açar. (Örneğin kolunun biçimini büken açılar dizisi, klasik dansçının bileğinde yumuşak bir katlanmaya dönüşür.)

Natalia Makarova'da karşıtlıklar, narin dengenin çok büyük çabasıyla ortaya konulur. Çenesini öylesine büyük bir direnç ve gerilimle "dinlendirerek" bir yana doğru bakar ki sol omzu havaya kalkar. Çenenin duruşu dikey eğilmenin simetrisini kırar ve denge, duruş yüzünden tehlikedeyken, omza yaslanan başın dönmesiyle daha da tehlikeli olur, bu sırada iki omuz arasında simetri bozukluğunun karşıtlığı yaratılır.

Gölge testi

Oyuncu karşıtlıklar yaratarak direnç geliştirir. Bu direnç her hareketin yoğunluğunu artırır, bedene farklılaşmış yoğunluk ile kas özelliği verir. Ama büyütme aynı anda uzamda da olur. Uzamda genleşme yoluyla izleyicinin ilgisi yönlendirilir, odaklandırılır. Aynı zamanda oyuncunun dinamik eylemi de anlaşılır hale gelir. Oyuncu, bu hareket kaynağının doğru varlık gösterip göstermediğini *gölge testi* ile anlayabilir. Animasyon ve hareketli çizim sanatçıları bu kuralı yakından tanır. Çizimlerinin anlaşılır ve etkili olup olmadığını doğrulamak için bundan yararlanır (Resim 37).

Ingemar Lindh burada işaret etmeyi betimleyen bir jesti sergiliyor (Resim 33) ve önden bakıldığında karşıtlık kuralının çok açık olmadığını gösteriyor (Resim 34). Önden bakış, *gölge testini* geçemiyor ve animasyoncu için olduğu kadar oyuncu için de kötü duruyor. Walter Benjamin şu gözlemi yaparken oldukça haklıydı: "Bir dizgici sözcükleri nasıl aralık bırakarak yazarsa oyuncu da hareketlerini uzamda öylesine açmalı. Hareketlerinden alıntılar yapılabilecek biçimde çalışmalı."

Burada birtakım Decroux pantomim alıştırmaları var. Bunlar bedende *olumlama* ve *onaylama* karşıtlıkları yaratmanın ilkeleri üzerine kurulu alıştırmalar. Temel duruştan (Resim 38, 42, 46) ilk harekete (Resim 43, 47), ki bunlar her üç alıştırmada da tıpatıp aynıdır, üçüncü belirleyici duruşa (Resim 40, 44, 48) geçilir. Bu alıştırmalar karşıtlığın işlevini açıkça göstermekte ve düz çizgilerden daha ilginç olan kırık ile eğri çizgilerin (Resim 41, 45, 49) rolünü ortaya koymaktadır.

Meyerhold'un biomekanik alıştırmalarını anımsatan bu pantomim alıştırmaları, Hintli *tribhangi*'nin karmaşık mimarisinin basitleştirilmiş hali gibi görünür. Bununla birlikte basitleştirmede, oyuncu için hareket kurallarını seyircinin algıladıkları ışığında keşfetmeyi amaçlayan bir çalışmanın güç ve berraklığını buluruz.

Olumlamak, doğrulamak ve *karşı çıkmak*, izleyicinin ilgisini "evet" ve "hayır"lara odaklamanın açık bir yoludur.



27. Aynı karşıtlıklar oyunu bir Kabuki oyuncusunda (18. yüzyıl Japon baskısı).

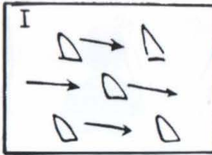


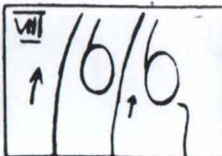
28. Alman oyuncu Ludwig Devrient (1784-1832), Schiller'in *Haydutlar*'ında Franz Moor rolünde (1830, taş baskısı). Karşıtlık, silah olarak kullanılan bir şamdan ile vurgulanıyor.

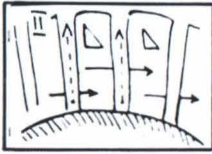


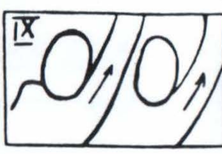
29. (solda) Eylem, tepki, karşıtlık. Ingiliz oyuncular A. Youge ile H. Nye; Shakespeare'in *Fırtına*'sında Stephano ile Trinculo rollerinde (1840'lardan G. Greatbach'ın bir gümüşlü levha baskısı).

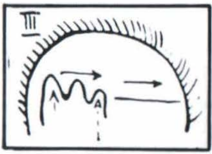
30. (Sağ sayfada) Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'ndan (1925). Odessa limanında ufak tekneler sahnesinin sekansı. Tüm sekans sadece çeşitli çekimler arasındaki karşıtlıklar değil aynı zamanda çekimlerin kendi içinde yön çizgileri arasında da karşıtlıklar üzerine kurulu bir montaj yaratmak için tasarlanmış. B. Amangual'ın *Que Viva Eisenstein*'ınından (Lausanne, 1980).


I


VIII

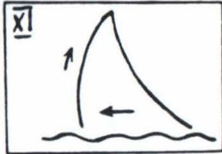

II

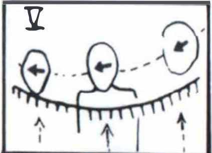

IX


III

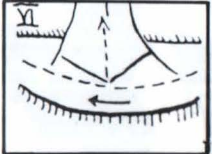

X

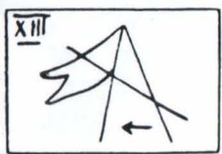
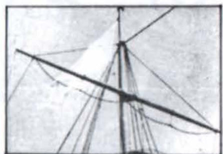
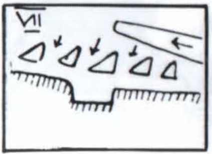

IV


XI

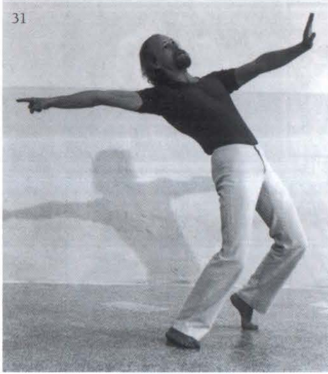

V

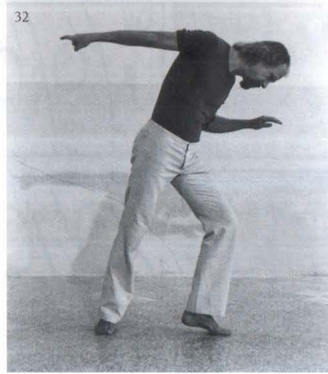

XII

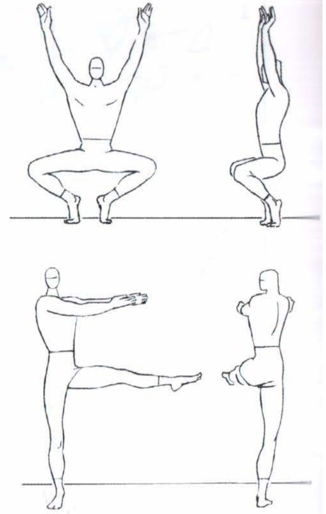

VI

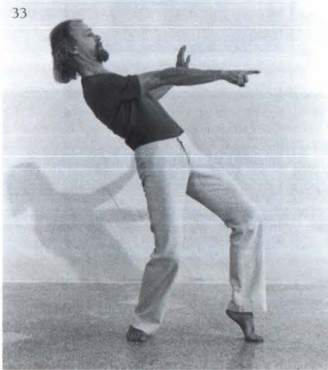

XIII


VII

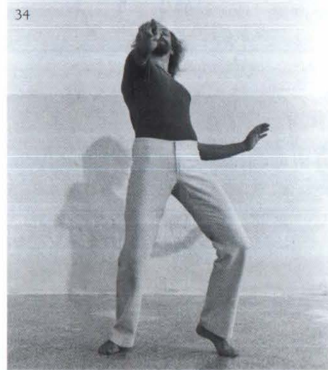

XIV









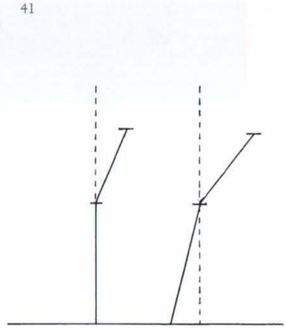
30-36. (solda) Mim sanatçısı Ingemar Lindh, Decroux mimindeki çeşitli "gösterme" ve "işaret etme" yollarını Volterra ISTA'da (1981) gösterirken. Bedenin eğri çizgisinin yarattığı karşıtlık, eylemi dramatikleştiriyor. (üstte) Bir dansçı, izleyicilere tam bir bakış sağlayan duruşlar ve yönelimler bulmalı. Doris Humphrey'e göre dansçının bedeni izleyiciye hareketin tam etkisini yaşatmayacak biçimde yönlendirilirse o yön "yanlış"tır. Tüm yanlarını göstermeyi başarıyorsa yön "doğru" dur. (altta) Preston Blair'in çizgi film el kitabından gölge testi.

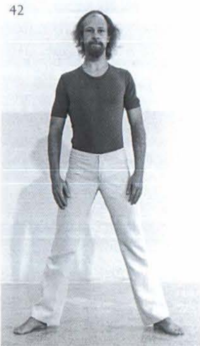






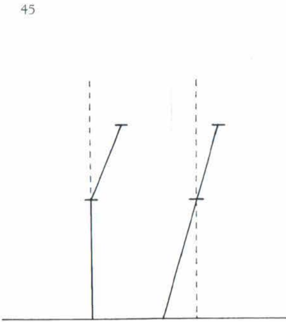


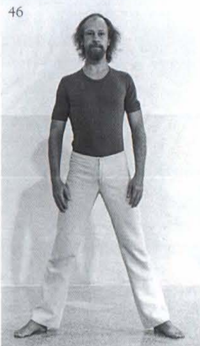


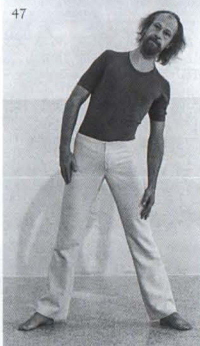


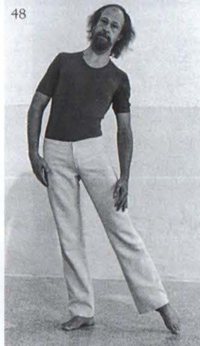


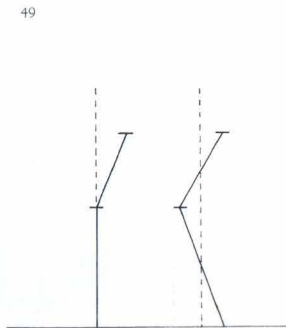












38-49. Decroux mim sanatından üç alıştırma, Ingemar Lindh tarafından gösteriliyor: olumlama (üstte); onaylama (ortada); karşı çıkma (altta).

METNİN KÜLTÜRÜ, SAHNENİN KÜLTÜRÜ

Franco Ruffini

Metin, mizansen, gösterim, tiyatro... Bu deyimleri yeniden gözden geçirmemiz gerekiyor, ki her birini bir ötekinden ayırt edebilelim. Bunu yapmanın en iyi yolu, soruya bir uzaklıktan yaklaşmaktır.

Çırpılan iki elin sesi

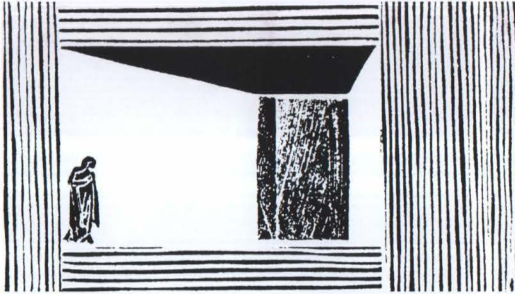
Zen'de aydınlanmaya ulaşmak için kullanılan tekniklerden biri *koan*'dır. Bu, ustanın öğrenciyi üzerinde düşünmeye çağırdığı paradoks içeren bir sorudur. En bilinen *koan*'lardan biri şöyledir: usta, öğrencisinden el çırparak ses çıkarmasını ister. Öğrenci bunu yapmakta zorluk çekmez. Bunun üzerine usta, öğrenciden tek elin çırpılırken çıkardığı sesi duymasını ister. Böylece aydınlanma süreci başlar.

Peki bu *koan*'daki aykırılık nedir? Üzerinde düşünüldüğünde, bu aykırılığın dile dökülmesi gerekmeyecek ölçüde kendiliğinden bir mantıksal öncülün ısrarla uygulanmasından kaynaklandığını anlarız. Mantıksal öncül şudur: iki elin çırpılmasından çıkan ses varsa (ki vardır), o zaman iki tek elin sesinin toplamından başka bir şey olamaz. Benzer biçimde denebilir ki: "iki eli olan tiyatro" varsa (ki vardır) bu, iki adet "tek elli tiyatro"nun, yani metnin ve sahnenin toplamından başka bir şey olamaz. Sahne derken metnin kendisinin temsilini olanaklı kılan insani, teknik, maddesel, estetik ve başka değerlerin toplamını anlıyoruz.





1-2. Yoksul/ zengin, sert/yumuşak, programlanabilir/programlanamaz, tek sesli / değişken ilişkisi olarak anlaşıldığında metin-sahne ilişkisi: çağlar boyu Shakespeare'in Hamlet'i. Ingiliz aktör David Garrick (solda) ve Amerikalı aktör Edwin Thomas Booth (sağda). Garrick (1717-1779) Shakespeare'in metnini özgün haline kavuşturan ilk oyunculardan biriydi, Shakespeare'in gününden sonra hiç oynanmayan çoğu metin bölümlerini yeniden kullanıma almıştı. Edwin Booth'a (1813-1839) güzel bir ses ile hoş bir sahne varığı verilmişti, 1864-65 oyun yılında Hamlet'i ardı ardına yüz akşam oynayarak Avrupa'da ünlenen ilk Amerikalı aktör olarak tanınmıştı.







3-7. Çağlar boyu Hamlet'in çeşitli yorumları: Gordon Craig (sol üstte), Andre Antoine (sol altta); John Barrymore (sağda); Sarah Bernhardt (s. 244'te solda); Zinaida Rajkh (s. 244'te sağda). Gordon Craig'in yönetmen olarak yenilikleri modern reji sanatında ışık ve uzam kullanımında yeni olanaklar ortaya çıkardı. Burada 1911 Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki Hamlet tasarımını görüyoruz. Paris'teki 1908 sahnelenişinde başrolde kadın oyuncu Suzanne Despres vardı. Bu, karakterin 19. yüzyıl boyunca egemen olan geleneksel yorumlanışını tersine çevirme çabasıydı. Sarah Bernhardt'a (1844-1923) ve John Barrymore'a gelince değişiklik isteği ile yıldıza tapma olgusu atbaşı gelişti (Barrymore'u 1923'ten bir fotoğrafta görüyoruz). Yönetmen önderliğindeki tiyatroyla birlikte Shakespeare'in trajedisinin modern ve dışavurumcu bir sahnelenişine doğru gelişen beğeni ortaya çıktı. Bu eğilime burada Meyerhold'un bir projesi örnek oluyor. Alex Gladkov'a göre Meyerhold yeni tiyatrosunun açılışını tasarımını Picasso'nun yaptığı ve başrolde kadın oyuncu Zinaida Rajkh'ın (1894-1939) oynadığı bir Hamlet ile yapmayı düşünüyormuş. Rajkh'ı burada bir provada görüyoruz (1937).

Bununla birlikte çırpılan iki elin sesi, besbelli ki çırpılan tek el seslerinin toplamı değil, iki elin eşleşip işbirliği yaptığı belli türde bir ilişkinin sonucudur.

Sahnenin yukarıda tanımlandığı gibi anlaşılması halinde, *tiyatro*'ya metinle sahnenin işbirliği ilişkisi demeyi öneriyorum. Ve hiç beklemeden bu tanıma göre şöyle demeyi de öneriyorum: Tek bir tiyatro yoktur ve hiç olmamıştır, metin ile sahne arasında gerçekleştirilmiş özel ilişki türleri (ne kadarsa) o kadar da tiyatro vardır.

Metinle ya da sahneyle tek tek uğraşılabilir, ya da bunlardan başka işbirlikçilerin ortakları olarak söz edilebilir. Ancak her iki durumda da söz konusu olan, tiyatro sayılamaz.

Tiyatro, sadece metin ile sahnenin işbirliğinden doğar. Tarih boyunca çeşitli tiyatro türlerini belirleyen bu özel ilişkidir. Bunun böyle olması, beklenenin aksine ilişkinin kendisinin tanımına, yönelimine katkıda bulunan tiyatro dışı güdüleri tehlikeye sokmaz. Buraya kadar söylenenlerin ışığında tiyatrolar tarihi için kısa bir giriş yazısı şöyle başlatılabilir: Bir metin uygarlığı ile bir sahne uygarlığı vardır ve hep olmuştur. Bu iki uygarlık birbirine koşut çizgiler üzerinde ya da birbirinden ayrılarak farklı "zaman"lar içinde ve farklı yollarda yaşar ve yaşamıştır. Çoğu zaman biri ötekinin varlığından habersizdir. Her biri başka uygarlıklarla bireysel ilişkiler kurmuştur. Kimi zaman belli tarihsel koşullarda birbirleriyle özgül ilişkiler kurarak tiyatroları doğurmuşlardır. Bu ilişkiler arasında tarihsel düşünce bakımından önemli rol oynayan biri vardır; o da 1600'lerden 1800'lere kadar Avrupa'nın büyük başkentlerinde hegemonya kuran repertuvar metni ile akademik sahne ilişkisidir. Bu ilişkinin sonucu, bizim *geleneksel tiyatrolar* diye adlandırabileceğimiz bağdaşık kümelendirmedir, ki bunun ideolojik dayanısı Tiyatro ya da türe ilişkin söylemin *tiyatro kurumu*'dur





Bir biçimin *a priori* olarak başkalarından daha iyi ya da sağlıklı olduğunu söylememizi engelleyen çok sayıda ilişki biçimi ile kültürel göreceliğin var olduğu açıkça ortadadır. Adına tiyatro kurumu dediğimiz biçim, bize sadece olumsuz yönde de olsa soruşturmamızı geliştirme olanağı verir. Onun hegemonyasını "zorunlu kılan sebep" nedir? İki ortağın "gerçeğe bağlılığa" dayalı işlevlerini sürdürdüklerini kabul etmemizdir.

Acaba repertuvar metni ile akademik sahne sahiden o kadar sağlıklı mıdır? Aşağıdaki iddiaların her birinin en az bir istisnası olduğunu kabul ederek –ki bu ancak onların kural olarak geçerliliklerini destekler– bunlardan ilkinin üzerinde duralım.

Repertuvar metninde genel olaylar örgüsü içinde önemli sayılabilecek sessiz karakter, eğer konuşması engellenmiyorsa sessizliği seçen karakter, yoktur. Aksine, sessizliğini bildiren, yani konuşma isteğinden söz eden karakter vardır.

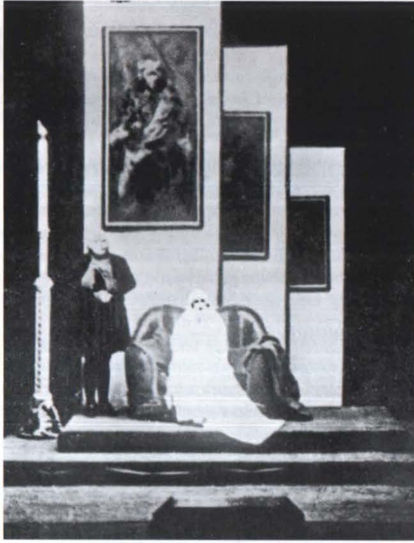
Repertuvar metninde düşünme ile yapma arasındaki bir karşıtlığı somut olarak sergileyen kopuk, şizofren karakterler bulunmaz. Bununla birlikte konuşarak düşüncelerindeki çoğu kez iç parçalayıcı çelişkileri sergileyen ve zaman zaman yönlendirilmeye boyun eğer gibi davranan karakterler vardır.

Repertuvar metninde eşzamanlı olaylar, yani aynı zamanda farklı yerlerde gerçekleşen (ama eşit önem taşıyan) farklı olaylar yoktur. Zamansal yer değiştirme de yoktur. Önce ve sonra, olayın şimdisine göre sadece şu ana ilişkin anılar ve düşler şeklinde ortaya çıkabilir.

Çözümlemeyi aynı biçimde sürdürebiliriz, örneğin monologların çok az gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu bize pek bir yarar sağlamayacaktır. Öte yandan yukarıda değinilen sağlıksızlıkların (ki yineliyorum, bunlar yalnızca istatistiksel ya da ilkesel olarak doğrudur) öteki ortağın, yani akademik sahnenin sağlığı açısından bakıldığında açıklanabilir ve gerekli olduğunu belirtmek yararlıdır.

Akademik sahnenin, bir aktörün belli süreler içinde ve düzenli olarak sahnede bulunmasını ancak konuştuğu zamanlar mümkün kılan sağlıksızlığını, repertuvar metnindeki sessiz karakterlerin yokluğu giderir. Akademik sahnenin bir başka özelliği ise şizofrenlerin tutarsız tutarlılığına eşdeğerdir: Akademik sahne, anlam taşımak için fazla incelikli bulunan ya da daha kötüsü genel aksiyonu fondaki bir uğultu gibi belirsizleştiren küçük hareketlerdense, net ve kodlanabilir anlam karşılıkları olan büyük hareketleri yeğ tutan bir jestler geleneğidir.

Tiyatronun en arka sırasına ulaşacak kadar yüksek sesle yapılan "kendi kendine", "meclis dışı" konuşmalar gerçekle bağdaşır mı? İki bölüm arasındaki perde için ne demeli? Perdenin 1700'lerin ikinci yarısında, tam da tiyatro kurumunun kuralları belirlenirken ortaya çıkması rastlantı değildir. Bu sağlıksızlıkların her birinin, gerçekliğe uyma bakımından metin üzerinde simetrik olarak denk düşen bir başka sağlıksızlığa eşdeğer olduğu ya da onu giderdiği açıktır. Bunlara meşru bir şekilde alışkı denmesi, onların metin ile sahne işbirliğince yönlendirilmiş alışkılar olmasından bir şeyler eksiltmez.






8-11. Çağlar boyu Hamlet: Karel Ilar (sol üstte), Alec Guiness (sağ üstte), Laurence Olivier (sol altta), Ingmar Bergman (sağ altta). Çekoslovakyalı yönetmen Karel Ilar (1888-1935) 1920'lerin büyük tiyatro deneycileri kuşağından ve ortamındandır (Prag Ulusal Tiyatrosu, 1926). Londra'nın Old Vic Tiyatrosu'nda 1938'de Tyrone Guthrie (1901-1971) tarafından sahnelenen çağdaş giysili Hamlet yapımı, popüler bir Hamlet olarak başrolde Alec Guiness'i (soldan birinci) sunuyordu. Ama Hamlet'i sinemasever kitlenin ilgi odağı yapan Laurence Olivier'nin (1907-1989) başrolü oynayarak yönettiği 1948'deki ünlü film versiyonu oldu (sol altta). Ingmar Bergman'ın versiyonu, Shakespeare trajedisinin Strindberg'in, Fransız Varoluşçuluğunun ve sinemanın süzgecinden geçmiş bir okumaydı. Fotoğrafta oyuncular, Peter Stormare (Hamlet), Gunnel Lindbloom (Gertrude) ile Boerje Ahistedt'dır (Claudio).

"Yoksul" metin ile "zengin" sahne

Etienne Decroux, mim sanatı ile sözcükler arasındaki ilişkiyi tartışırken bunların başarılı bir biçimde bir araya gelme olasılığını merak eder ve bir genelleme yaparak bu ikisinin kazançlı bir ilişkiye ancak biri ötekinin "yoksul"luğuna kıyasla "zengin"se girebilecekleri sonucuna varır. Şimdi bu düşüncenin az daha ötesini keşfetmeye çalışalım.

Yoksulluk düşkünlük değildir. Yoksulluk ciddiyet, güçlük, katılıkla bağdaştırılır. Yalınlık belki de en yakın sözcüktür. Yalınlık, burada düşkünlüğün umutsuz ve düzensiz karmaşasından çok, yoksulluk olarak anlaşıldığında daha çok bir bütçenin doğru biçimde dengelenmesiyle ortaklık içindedir. En gerekli olana öncelik veren bir davranış çizgisidir. "Onurlu yoksulluk" içinde yaşayan bir kimseden övgüyle söz edilir, çünkü bu kimse ailesini en gerekli olandan yoksun bırakmamaktadır. Bu halde yoksulluk, yalınlık olarak, tam ve kesin yönlenme ya da katılık, sertlik, programlanabilirlik olarak, en gerekli olana odaklanan ilgi olarak anlaşılır.

Zenginlik sadece bolluk değildir. "Zengin" deyimi, bir kumaşın kıvrımlarına, bir desen kitabına, bir çizgiye ilişkin olarak kullanılabilir. Bütün bu durumlarda deyimin değer ya da ederle bir ilişkisi yoktur; kıvrımlı bir çizgide olsun, bir desen kitabında olsun daha çok çeşitlilik, biçim bolluğu, programlanamazlıkla ilişkilidir. Zengin kumaş kıvrımları ucuz bir kumaşla da elde edilebilir. Zengin çeşitlilik, ıvır zıvır çeşitliliği de olabilir. Demek oluyor ki zenginlik, esneklik, çeşitlilik, düzenli ve yaşayan düzensizlik olarak anlaşılır.

Burada biçimlendirmeye çalıştığımız tanımlar bağlamında Decroux'nun vardığı sonuç, çekici bir eğretilemeden öte bir şey gibi görünüyor. Bu, belki de düşünüldüğünde her yaşamsal ve sanatsal sürecin olma ve oluşma halindeki içsel diyalektiğini tanımlayan genel bir ilkedir. Şimdiye dek geliştirilenler burada düzenleyici bir varsayım olarak ele alınacaktır.

Bu varsayımın ışığı altında metin-sahne ilişkisi bir yoksul-zengin ilişkisi olarak düşünülmeli, yani kavramı katıesnek, programlanabilir-programlanamaz, özgül-çeşitli vb. gibi karşıt/eşanlamlı sözcüklerle geliştirebiliriz. Başlangıçtaki çifte deyimle (metin-sahne) ve sonradan eklenen çiftlerin içindeki deyimlerin birbirlerine tekabül edişlerine göre bize aykırı gibi gözükse de metni yoksul'a, sahneyi de zengin'e eşdeğer görmemiz gerekecek.

Metin nasıl sahneye göre yoksul kutup olarak tanımlanabilir? Sahneyle diyalektiği içinde metin, yönlendirici etmendir, programlanabilme öğesidir. Çeşitlilik, programlanamazlık, düzensizlik gibi sahnesel etmenlere kendi enerjilerini zenginlik olarak ifade etmelerine (sürtünme ya da direnme sayesinde) izin veren engeldir. Paradoks olarak tarih boyunca metnin sahnenin üzerinde tam bir egemenlik kurduğu tiyatrolarda anlatım bulan, metnin zenginliği değil, sadeliği, uyuşmazlığı, gösterimin tüm yaşamını metnin anlatıcılığının boyunduruğuna sokan bir programlılık olmuştur. Daha da aykırı bir durum, sahne zenginliğini metnin karşı koyması olmaksızın ifade etmeye çalıştığında bu zenginliğin kendi kötü kopyasına dönüşmesidir: bolluğa, düzenli düzensizlik yerine kaosa, çeşitlilik yerine ele avuca sığmazlığa, esneklik yerine gevşekliğe.

Aynı diyalektiğin eşzamanlı olarak ve kendisini tanımlayan iki kutbun göbeğinde de bulunup bulunmadığı sorulmalıdır: Belki metin ile sahnenin "yaşam"ı metin/sahne, yoksul/zengin, katı/değişken ilişkisinin sonucu da değildir. Bu, bizi doğrudan dramaturgi kavramının yeniden incelenmesine götürür.

Dramaturgi

Dramaturgi her zaman yalnızca metinle ilgili bir şey olarak anlaşılmıştır. Oyuncu ya da yönetmenin dramaturgisi şimdiye dek sadece eğretileme düzeyinde tartışılmıştır. Eugenio Barba şöyle yazar:

"Tekst sözcüğü konuşulan ya da yazılan, basılı ya da el yazması metin anlamına gelmeden önce 'dokuma' demekti. Bu anlamda metinsiz gösterim olamaz. Gösterimin 'metnini' (dokusunu ya da ipliğini) ilgilendiren her şey, dramaturgi yani eylemlerin işi, *drama-ergon* olarak tanımlanabilir. Eylemlerin işleyişi de olay örgüsüdür." Şu an için metnin bu ilginç tanımını bir yana bırakalım, düşüncelerimizi daha belirgin biçimde dramaturgi üzerinde geliştirelim.

Dramaturgi bana fizikte kullanıldığı anlamıyla tam tamına tutarlı gelen biçimde "iş" olarak görünür. Fizikte iş, enerjiyle eşanlamlı değildir. Enerji, iş yapabilme yetisini anlatır, bu ise ancak hareket içinde bir güç uygulandığında ortaya çıkar. Bir anlamda iş, enerji ile bir gücün özgül hareketi arasındaki fazdır, bu faz enerjinin görülür biçimde modülasyonunu olanaklı kılar. Böyle anlaşıldığında dramaturgi, enerjinin hareket içinde biçim aldığı filtre ya da kanaldır. Eylemler, ister Aristotelesçi anlamda, metnin bir parçası olarak, ister daha doğrudan sahneye ait eylemler olarak aktörlerin, gereçlerin, ışığın vb. eylemleri olarak anlaşılsın, işi yapanlardır.

Bu nedenle bir metin dramaturgisinin yanında tüm sahne bileşenlerinin bir dramaturgisi olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında dramaturgi, hem metin ile sahneyi birleştiren kavram olarak hem de "yaşam" dediğimiz şeyi (metnin olsun, sahnenin ya da gösterimin yaşamı olsun) daha belirsiz ve uçucu deyimlerle anlatmayı mümkün kılan kavram olarak düşünülebilir.

Ama asıl savımıza dönelim. Hem metnin hem de sahnenin eylemleri "iş" gerçekleştirir. Peki bu işi olanaklı kılan enerji nereden gelir? Bu sorunun yanıtı, daha önce tartışılan metin-sahne (yoksul-zengin) diyalektiğinde yatar. Metnin enerjisi de sahnenin enerjisi de diyalektiğin birbirine karşıt ve birbirini tamamlayan kutupları arasındaki sürtüşme ya da direnç ile belirlenir. Barba iki tür

olay örgüsünü "ardardalık" ya da "eşzamanlılık" olarak tanımlıyor. Bu öneriye şöyle bir bireşimle bir çeşit daha katabiliriz:

Tiyatro, metin ile sahne arasındaki işbirliği ilişkisinin sonucudur: Başlangıçtaki varsayımımız buydu. Ardından bu ilişkinin doğasını ve dinamiklerini sorguladık ve onu diakron ve senkron bakımlardan yoksul (katı, programlanabilir) bir kutup ile zengin (esnek, programlanamaz) bir kutup arasındaki ilişki olarak görmeyi önerdik. Daha sonra, yoksul / zengin diyalektiğinin yalnızca metin ile sahne *arasında* değil, her ikisinin de *içinde* kurulduğu varsayımını önerdik. Eugenio Barba'nın önerdiği dramaturgi tanımı, bize bu diyalektiği (metnin, sahnenin ve tüm gösterimin diyalektiğini) eylemlerin işi olarak, yani "gerekli olan enerji" terimlerini kullanırsak, ilişkinin yoksul öğeleriyle zengin öğeleri arasındaki sürtüşme, direnç ya da karşıtlık sayesinde oluşan iş olarak görmemize izin verdi. Ardardalık ve eşzamanlılık kutupları böylece diyalektiğin iki kutbunu adlandırmamızı ve işlevsel tanıma ulaşmamızı sağlıyor

Ardardalık = yoksulluk, katılık
Asal, programlanabilirlik = metin
Eşzamanlılık = zengin, esneklik, çeşitlilik
Programlanamazlık = sahne.

Bu bakış açısından metnin "metni" yani katı, yönetilmiş, programlanmış öğesi çatışmadır (Szondi'nin tanımladığı gibi) ve anlatıdır. Metnin "sahne"si, yani esnek, yönetilmemiş, programlanamaz öğesi ise –çatışma ve öykünün zorunlu olarak ortaya koyduğu yönün ötesinde– karakter ile karaktere ilişkin her şeydir (diyaloglar, küçük durumlar). Metnin "metni", ardardalık etmenidir, metnin "sahne"si eşzamanlılık etmenidir. Bunlar farklı ve çoğu kez karşıt nitelikli, ama aynı anda varlık gösteren etmenler olarak karakterde ortaya çıkıp onu aslında zenginleştirir. Ardardalık ile eşzamanlılık arasındaki sürtünme, büyük-küçük eylemlerin işlerini hareket içinde açığa çıkartan enerjiyi doğurur, (ki bunlar) metnin yaşamında programlanamaz olsa bile mantıksal, yönetilmiş olsa bile çeşitlidir. Sahne söz konusu olduğunda "metin", yönetilen öğe, anlamlarla ilgili olandır ya da Ferdinando Taviani'nin önerdiği gibi "atfedilmiş anlamlar"la ilgili olandır. Öte yandan sahne, "atfedilmemiş anlamlar"la ilgilidir. Göstergebilimsel açıdan daha doğru bir şekilde söylemek gerekirse, metnin bir *iletişim* işlevi, sahnenin ise *göstergesel* işlevi vardır; ya da yönetilmiş kutbun göstergelerle ilgili olduğunu, yönetilmemiş kutbun ise sinyallerle ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Gösterim dramaturgisini kısaca özetlersek, metinsel kutbun (hem metinden, hem sahneden türeyen) seyirci için anlambilimsel bir güvence işlevini yerine getirdiğini, sahne kutbunun da (yine hem metinden hem sahneden türeyen) bir açılış, derin verimlilik ya da en azından daha kişisel bir bölge sağlama işlevini yerine getirdiğini düşünebiliriz.

Rol tipi ile oyun kişisi

Temel ilişkilerin karşıt kutupları arasındaki metin/sahne diyalektiği, oyuncuya ilişkin kimi soruların kısaca daha derinine inerek aydınlatılabilir.

Oyuncu ve oyun kişisi, oldukça büyük sayıda tarihsel ve kuramsal araştırmaya konu olmuş bir ikilemin karşıt kutuplarıdır. Karakter içine giren oyuncu, kendini uyarlayarak oyuncunun içine giren karakter, aralarında bir yarıyolda buluşan oyuncu ile karakter, karakterle arasına eleştirel bir uzaklık koyan ve bunu koruyan oyuncu, konuyla ilgili bildik formüllerden yalnızca birkaçıdır. Sonra duyarlık ve duyarsızlık, sıcak ve soğuk, teknik ve yetenek, sahiplenme ve bölünme, "abes meslek" gelir.. Oyuncunun kişiliğine gerçek bir özen göstermekten çok, oyuncu söylencesine gösterilen eğretilemeli bir özene tanıklık eden bu göndermeler, uzun uzadıya sürdürülebilir.

Peki oyuncunun işi hem Stanislavski'ye hem de fizik bilimine göre tam olarak nasıl gelişir? Neyle beslenir, enerjisini nereden alır? Anlamaya yardımcı olacak bir varsayımla, oyuncunun yaptığı işin, katı ve yönetilmiş bir kutupla, yani metinle, esnek ve yönetilmemiş bir kutup, yani yine metin ve sahne arasındaki sürtünme ve dirençten beslendiğini söyleyebiliriz. Parçalardan ve rollerden oluşan çalışma yöntemi, burada tartıştıklarımıza örnektir. Bu, yakın bir zamana kadar oyuncuların açıklıkla kullandıkları bir yöntemdir, oyuncular bu yöntemi dolaylı ve tam tamına olmayan bir biçimde belki hâlâ kullanmaktadırlar.

Bu yöntem kısaca şöyle özetlenebilir: Her tiyatro topluluğu rollerden yola çıkarak (baş oyuncu, genç oyuncu, âşık, soylu baba, vb.) örgütlenmişti. Bu rollerden her biri belli bir oyuncuya verilirdi. Oyuncu, belli bir rolü fiziksel görünüşüne, ses tipine vb. dayandırarak, yani tiyatro dışı özelliklerine göre alırdı. Bu durumda rol, parçaların toplamı olmayıp parçalardan çıkarken aynı zamanda söz konusu parçaların nasıl gerçekleşeceğini, onlara nasıl yaklaşılacağını belirliyordu. Her durumda oyuncunun işinde rolün katı öğe olduğu (metin), bireysel bölümlerin ise değişken öğe (sahne) olduğu söylenebilir.

Oyuncu, rolüne göre kendi belirli karakteri üzerinde çalışabilirdi ve hem özgül parçaya, hem aynı rolde yer alan benzer başka parçalara ilişkin olarak direnç ya da sürtünme yoluyla karakterinin rolle etkileşimini sağlardı. İş aşamasının bir yönü olarak rolün parçaları, çoğu kez göndermeler yapılan bir çeşitlilik dağarını oluştururdu. Çeşitlilik gelişigüzel olmayıp rolün göreceli katılığı tarafından denetlenirdi. Belki de Stanislavski'nin "yöntem"indeki karakter ile alt metin ilişkisi de bu terimlerle düşünülebilir. Pek çok topluluk aktörünün uyguladığı, sürekli alıştırmaları zorunlu kılan eğitimin, bu aktörleri katı bir engelle, "yoksul" bir gönderme noktasıyla donatarak, kısacası rol ile parçaları etkileşime sokmasına yardımcı olmasıyla benzer bir işleve sahip olduğu düşünülebilir.

Karakterin kurulması sırasında rolü ve parçayı, metni ve sahneyi, ilişkinin yoksul kutbu ile zengin kutbunu işlerken görmek olasıdır. Bu görünürlük gösterim anında, yani kurulma tamamlandığında, izleyici ile kuramcı böyle bir etkileşimin önceden de, perde arkasında da hiç var olmamışçasına görünmez olduğuna kanaat getirdiğinde sona erer. Ancak bu durumda günbatımında gökle denizin birleştiği yere bakıldığında görünene benzer bir şey ortaya çıkar. Orada deniz ve gök buluşur, birbiri içinde erir, tek bir şeye dönüşmüş gibi görünür. Doğal olarak bunun bir göz yanılsaması olduğunu biliriz, kendimizi bunun böyle olduğuna inandırmamız için ilkin ufka sonra kıyı şeridine bakmamız yeterlidir; deniz ile göğün görünür biçimde ayrı olduğunu görürüz.

Bu göz yanılsaması nereden kaynaklanır? *Farkın* değil, *uzaklığın* ortadan kaldırılmasından. Aktörün çalışmasında da durum aynıdır. Gösterim anında (ve en iyi durumlarda) rol ile oyun kişisi (metin ile sahne, katı ile esnek) arasındaki en önemli yaşamsal farklılık korunurken, uzaklık ortadan kaldırılır. İki kutup bir araya gelir, bütünleşir, izleyicinin birlik, aynılık gibi göreceği göz yanılsamasını yaratır. Kıyı şeridine yaklaşmak için burada perde arkasına ve önüne, izleyicilerin alışkılardan ötürü giremedikleri, kuramcıların ise tembellik ve önyargılardan ötürü zahmet etmedikleri alana girmek gerekir.

MONTAJ

OYUNCUNUN MONTAJI, YÖNETMENİN MONTAJI

Eugenio Barba

Montaj, bugün önceleri kullanılan kompozisyon deyiminin yerini alan bir sözcüktür. Kompozisyon yapmak (bir araya koymak) aynı zamanda montaj yapmak, bir araya getirmek, eylemleri iç içe örmek, oyunu yaratmak anlamına gelir (Bkz. *Dramaturgi*). Kompozisyon, özgün bağlamlarının dışına çıkarılmış malzeme ve parçacıklardan oluşturulmuş yeni bir bireşimdir. Olguya ve betimlediği ya da çağrıştırdığı gerçek ilişkilere eşdeğer bir biçimdir.

Montaj aynı zamanda oyuncunun belli fizyolojik süreçleri ya da belli davranış biçimlerini yalıtıp saptama yöntemine eşdeğer bir genleşmedir. Bunları büyüteç altına yerleştirip bedenini genleşmiş bir bedene dönüştürür. Genleştirme, her şeyden önce yalıtmak ve seçmek demektir:

"Uzaktan bir kent, bir kent gibi, bir manzara, manzara gibidir, ama azar azar yaklaştıkça evler, ağaçlar, kiremitler, yapraklar, karıncalar, karıncaların bacakları sonsuza dek görünmeye başlar."

Film yönetmeni Robert Bresson, Pascal'in yazdığı bu sözcükleri alıntı olarak verir ve bunlardan, kompozisyon için insan çevresindeki gerçekliği nasıl göreceğini bilmeli ve onu bileşkesi olan bölümlere bölmeli, çıkarımına varır. Bu bölümleri birbirinden yalıtmayı bilmeli, onları bağımsız hale getirmeli ki onlara yeni bir bağımsızlık verebilsin. Gösterim, kendi başlarına ne dramatik olan ne de herhangi bir ortaklık içinde bulunan öğeler ve ayrıntıları arasındaki özgül ve dramatik ilişkiden doğar. Montaj kavramı sadece sözcükler, imgeler ya da ilişkilerin kompozisyonunu içermez. Hepsinden önce ritmin montajını içerir, ama hareketi *betimlemek* ya da *yeniden yaratmak* için değil. Ritmin montajı aracılığıyla insan, hareketin özündeki ilkeyi, gerilimleri, doğanın ya da düşüncenin diyalektiğini



1.Toledo Manzarası ve Haritası, 1608 ile 1614 arası ressam El Greco tarafından yapılmış tablo (El Greco Müzesi, Toledo).

yakalar. Daha doğrusu, "maddenin içine sinen düşünceyi" hedefler (Bkz. *Enerji*).

Eisenstein'in El Greco üzerine yorumları montaj açısından özellikle önemlidir, çünkü montajın gerçekten anlam kurma olduğunu gösterir. Eisenstein, El Greco'nun nasıl olup da resimlerinin bireysel bölümlerini bir araya getirirken (Eisenstein onlara "çerçeveler" diyor) sadece coşkulu karakterleri *betimlemeyi* değil, daha çok resimlerin *coşkulu kuruluşunu* yaratmayı başardığını, gözlemcinin gözlerini, hatta bedenini yaratıcının tasarladığı yolu izlemeye zorladığını gösteriyor.

Sanat eleştirmeni J. E. Willumsen'in doğru çözümlemelerinden yararlanan Eisenstein, El Greco'nun *Toledo Manzarası* resmini inceliyor. Tepenin yamacındaki dev Don Juan Tavera hastanesinin orantıları öylesine indirgenmiş ki, bina bir evden yalnızca biraz daha büyük görünüyor. "Aksi takdirde tüm kent manzarasını örtecektir." Dolayısıyla El Greco'nun resmini yaptığı şey, belli bir perspektiften manzara değildir. Hastanenin büyük kitlesinin engel olmasına izin vermeyen bir manzara eşdeğeridir.

Dahası, ressam hastanenin ön ve en güzel fasadını göstermektedir, oysa burası resmin gerçekte yapıldığı açıdan görülmez.

Eisenstein şöyle yazar:

"Toledo'nun bu görüntüsü hiçbir gerçek bakış noktasından mümkün değildir. Bu, bir araya getirilmiş bir karmaşadır, doğada birbirinin önüne geçen ya da izleyiciye sırtları dönük olan 'tek tek Fotoğrafları çekilmiş' nesnelerden bileşik bir betimlemedir."

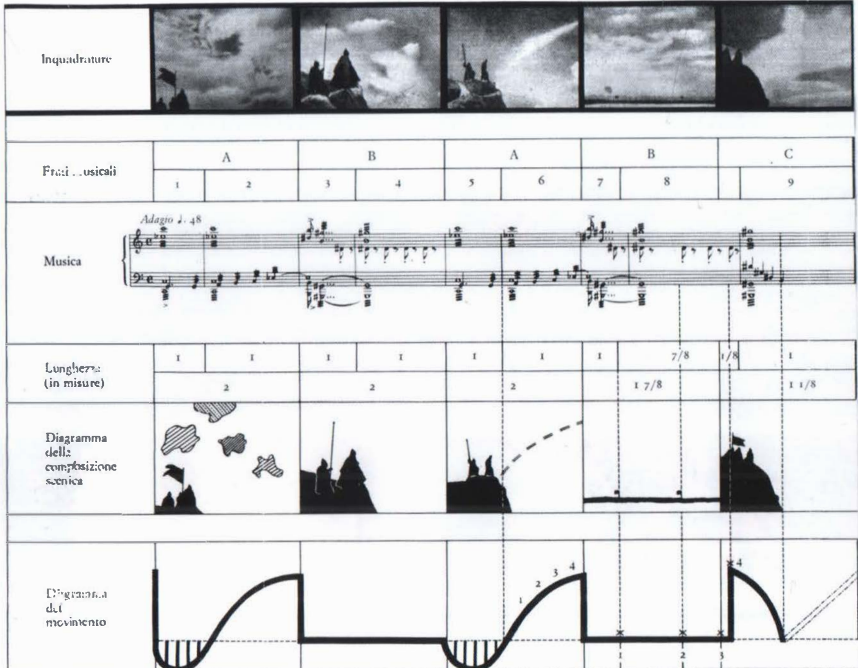
Kısacası resim, bileşiktir.

"Tek bir bakış açısında var olmayan ama bileşkenin iç mantığına göre tam tutarlı, keyfi bir yapı içinde birleştirilmek üzere tek tek alınmış öğelerden oluşmaktadır."

Ve yine,

"El Greco bu resmi evinde, stüdyosunda yapmıştı. Bu demektir ki resim bir görüntüden değil bilgiden kaynak-

2. Donmuş gölün üzerinde savaşı beklerken; Sergei Eisenstein'ın Alexandr Nevskij (1938) filmi. Görsel-işitsel çizim, çekimler arasındaki ilişkiyi, müziği (Prokovieftarafından), sahne kompozisyonunu ve hareketi gösteriyor. Eisenstein bu örneği, hareketin üç boyutlu öğesi ile müziğin hareketinin birlikte etki yapmasıyla en yüksek anlatım derecesine ulaşılabildiğini göstermek için kullanmıştı. "Üç boyutlu kompozisyon sanatı, izleyicinin ilgisini tam tamına yapıt sahibinin istediği düzende kesin belirli bir yolda yönlendirilebilmektir," diye yazmıştı. "Bu, eğer kompozisyon bir tabloysa, gözün kanvasın yüzeyinde hareketiyle sağlanır, eğer bir film çekimini inceliyorsak, gözün ekran yüzeyi üzerindeki hareketiyle." (*Film Form* [Film Biçimi], New York, 1949).



lanmaktadır, tek bir bakış açısından değil, kent içinde ve çevresinde dolaşırken toplanmış tekil motiflerin bir araya getirilmesinden."

Montaj, eylemlerin izleyici üzerinde yaratacakları etki bakımından temel oluşturur. İzleyicinin duyularına dramatik (*gösterim*) dokusu (*metin*) içinde yol gösterir, izleyicinin *gösterim metnini* yaşamasını sağlar. Yönetmen izleyicinin ilgisine yol gösterir, onu böler, yeniden toparlarken oyuncunun hareketlerini, metnin sözcüklerini, ilişkileri, müziği, sesleri, ışıkları, sahne gereçlerini kullanır.

Oyuncunun montajı

İki değişik çalışma alanı ya da yönünü birbirinden ayırt edebiliriz. Kodlanmış bir gösterim dizgesi içinde çalışan oyuncununkiyle yeni bir yapımda her çalıştığında, bir önceki yapımda yaptıklarını yinelememeye özenerek sahne varlığını yoktan yaratmak ve saptamak durumunda olan oyuncunun çalışması.

Kodlanmış bir gösterim dizgesi içinde çalışan oyuncu montajı "doğal" ve "kendiliğinden" davranışını değiştirmek yoluyla kurar. Denge başkalaştırılır ve biçimlendirilir, daha tehlikeli hale getirilir. Böylece bedende yeni gerilimler yaratılır, beden genleşir.

Belirli fizyolojik süreçlerin genleştirildiği ve kodlandığı gibi gündelik yaşamda saniyede iki üç kez yinelenen ve durgun aralarla (*nystagmes*) yer değiştiren sürekli göz hareketleri (*saccade*) de kodlanır. Bu biçimselleşmeler, gözlerin nasıl hareket edeceğini belirleyen çok kesin kurallar üzerinden gözlerin gündelik gerçek içindeki sürekli yaşamına bir eşdeğer yaratır.

Aynı durum eller için de geçerlidir. Gündelik yaşamda parmaklar, her parmağı tek tek etkileyen gerilimler sayesinde sürekli canlıdır. Tiyatroda gerilimler anlam ya da salt hareket değeri olan *mudra*'lar sayesinde yaratılır. Bunlar bir kodlanmış duruştan aynı kesinlikteki başka birine sürekli geçiş halinde olan parmakların yaşamına eşdeğer yaratır.

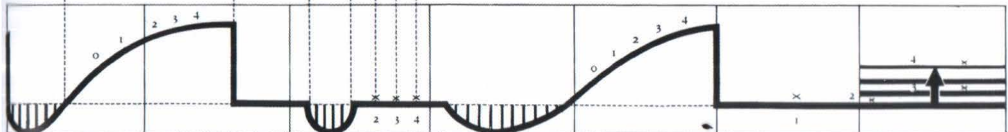
Yine benzer biçimde, alt beden kaslarındaki gerilimle zaman içinde eylem olarak düzenlenen hareketsiz duruşlarda da gündelik dengeyi düzenleyen yaşamın eşdeğeri yaratılır. Gündelik yaşamda hareketsizlik yoktur. Görünürdeki hareketsizliğin temelinde sürekli çok ufak düzeltme hareketleri yatar (Bkz. *Gözler, Eller, Denge*).

Davranışsal ve fizyolojik süreçleri büyüten bütün bu süreçlerin sonucu bir dizi çok kesin "notalar"dır. Richard











3-13. Aktörün ilk montajı: Kosuke Nomura hareket dizisi A'da: Bir Kyogen sahnesinde nasıl meyve koparılıp yenir.

Schechner şamanizmden estetik tiyatroya tüm gösterim biçimlerinde kullanılan bir "davranış yenilemesi"nden söz eder:

"Yenilenmiş davranış, tıpkı bir film yönetmeninin bir film kesitini ele alışındaki gibi canlı bir davranıştır. Bu davranış kesitleri yeniden düzenlenebilir ya da kurulabilirler ve var olmalarını sağlayan nedensel sistemlerden (toplumsal, psikolojik, teknolojik) bağımsızdırlar. Kendi yaşamları vardır. Söz konusu davranışın özgün "hakikati" ya da "kaynağı" yitirilebilir, bilinmezden gelinebilir ya da söylev tarafından üstü örtülebilir, zenginleştirilebilir ya da çarpıtılabilir. Davranış kesitleri –provalar sırasında













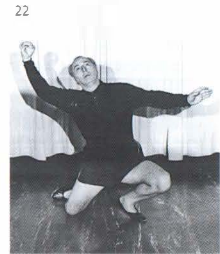






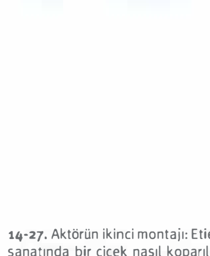
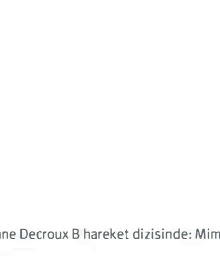










14-27. Aktörün ikinci montajı: Etienne Decroux B hareket dizisinde: Mim sanatında bir çiçek nasıl koparılır.

yeni bir süreci yani gösterimin kendisini elde etmek için kullanılan– bir süreçten kaynaklanır ama artık süreç değil nesne, *malzeme* olmuşlardır." (Bkz. *Davranış Yenilemesi*) Schechner'in, belli bazı törensel dansların (günümüzde klasik saydığımız) nasıl restore edildiğini açıklamak için yazdıkları, bir kodlama temeli üzerinde çalışan ya da doğaçlamaları, üzerinde montaj yapılabilecek "davranış şeritleri" olarak saptayan oyuncuya çok uygundur.

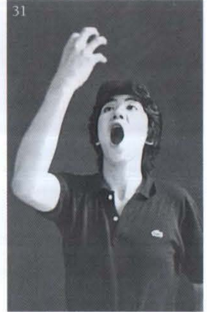
Yenileme, yani seçme ve genleştirme çalışması ancak bir saptama süreci olduğu zaman gerçekleşebilir.

Öylelikle örneğin Kabuki oyuncuları bir gösterim için buluştuklarında, sunacakları o özel oyunu (ya da oyunun


28


29


30


31


32


33


34


35


36


37

28-37. Yönetmenin montajı: her iki aktörün A ve B hareket dizilerinin zenginleştirilmesiyle ve olası içerik çeşitlemeleriyle elde edilen yeni bir dizi olarak Yaratılış öyküsü 3,6 ile Strindberg'in Baba'sı. Bu montajı Adem ile Havva izleğimize uyarlayacak olursak yeni durumun anlamı şöyle, genel öyküden birkaç an: (28) Adem hayret içinde bakıyor... (29) Havva yasak meyveyi koparmış, yemek üzere. (30) Adem: "Ağacın meyvesini yemeyeceğimize söz vermiştik!" (31) Havva ısrar eder ve yasak meyveyi ağzına yaklaştırır. (32) Adem: "Tanrı'nın kılıcı bizi cezalandıracak!" (33) Havva meyveyi yemek üzeredir. (34) Adem: "Yapma!" (35) Havva yasak meyveyi yer. (36) Adem yere düşer... (37) Havva bilgi sarhoşudur.

İncil öyküsüne uyarladığımız aynı montaj, Strindberg'in *Baba*'sına da uyarlanabilir. Kadın, Laura, (yine Kosuke Nomura kadın rolündedir) kocasını kızlarının kendi kızları olmadığı kuşkusuna düşürür. Erkek ezilir ve küçük düşer. Yönetmen Kosuke Nomura'nın eylemlerini (özgün olarak bir erik koparıp yemek üzerine hareket dizisiyken) eş aldatma göstergesi ile özellikle erkekliği yok eden ve erkeği ezen vagina dentata (ısıran vajina) imgesi yaratmak amacıyla kullanmıştır. Sonunda Laura "Tuhaf ama hiçbir erkeğe kendimi daha üstün hissetmeksizin bakamadım!" der. (*Baba*, I. Perde, X. sahne).

bu çeşitlemesini) daha önce hiç oynamamışlarsa bile başka sahne durumları için hazırlanmış "malzeme"yi kullanabilirler. Bu "malzeme" o zaman yeni bağlam içinde yeniden kurgulanır. Ben kendim bir *onnogata*'nın önceden hiç oynamadığı bir rol için sahneye çıkıp sadece bir iki provadan sonra onu oynadığını gördüm. Önceden bildiği rollerden elinde bulunan malzemeyi kurgulamıştı.

Yönetmenin montajı

Oyuncunun eylemleri montaj sonucunda ortaya çıkan film şeritlerine benzer görülecek olursa bu montajı, nihai bir sonuç olarak değerlendirmekten öte bir başka montaj için malzeme olarak kullanabiliriz. Genellikle bu, yönetmenin görevidir. Birkaç oyuncunun eylemlerinden bir eylemin ötekini yanıtlar göründüğü bir ardardalık dokur. Ya da her ikisinin anlamlarının doğrudan yan yana var oluşlarından kaynaklandığı eşzamanlı bir birliktelik oluşturur.

Her ne kadar örnekler basmakalıp olsa da bir örnek ele alalım. Burada saptanmış imgeler, yani fotoğraflardan yararlanarak anlamı, eylemlerin zaman ve uzam içinde gelişimine ve anlamın ritmine bağlı olan bir süreci görüntüleyeceğimizden, durum daha da basmakalıp olabilir. Ama ne kadar kaba bir örnek olsa da bu, yönetmen montajının en temel (dilbilgisel) düzeyinin bir tanıtımı görevini görecektir.

Şu metnin yola çıkış noktası olduğunu düşünelim:

"Kadın ağacın yenebildiğini, göze hoş göründüğünü, bilgi edinmek üzere istenebilir olduğunu gördü. Meyvesinden alıp yedi. Birazını yanındaki kocasına verdi, o da ondan yedi. (*Tekvin*, 3: 6)"

İki de oyuncu montajımız, iki "yenilenmiş davranış"ımız var.

A. Kosuke Nomura, Kyogen oyuncusu, kendi sanatının geleneğinde bir meyvenin (bir erik) nasıl toplanıp yendiğini gösterir. Seçme ve genleştirme ilkelerinin nasıl çalıştığını göreceğiz: (Resim 3) Tek eliyle dalı tutuyor, ötekiyle ters yandan başlayarak meyveyi koparma hareketini başlatıyor; (Resim 4) meyveyi tutuyor, koparmak için çekmiyor, onun yerine... (Resim 5) döndürüyor, büyüklüğünü gösteriyor; (Resim 6) meyve, doğru bir çizgi üzerinden değil, dairesel bir hareketle ağza getiriliyor, parmaklar meyveyi sıkıyor ve meyvenin büyüklüğünü, yumuşaklığını, ağırlığını gösterecek biçimde bir araya geliyor; (Resim 7-10) yukarılardan başlayan bir hareketle meyve ağza getiriliyor; (Resim 11) meyveyi sıkıştıran ağız değil, el, gerçekte ağzın yapacağı bir hareketin eşdeğerini yapmakta; (Resim 12) meyve yutuluyor (ve yine eylemi yapan eldir). Oyuncu yutmakta olan bir adamı göstermez ama eli başka türlü görülemeyecek bir hareketi –yutma hareketini– görünür kılar; (Resim 13) meyvenin tadını almış olan adam hoşnut bir biçimde gülümsüyor.

B. Büyük mim ustası Etienne Decroux kendi sanatının ilkelerine göre nasıl bir çiçek koparılacağını gösterir. O da eylemi yönlendireceği duruşun tam aksi olan bir duruşla, önce gözlerle sonra hareketin kendisiyle başlar (Resim 14-27).

İki oyuncunun bizlere sunduğu iki hareket dizisi her ne kadar farklı çıkış noktaları ve farklı özgün bağlamları olsa da bir arada kurgulanabilir. Böylelikle anlamı, içine yerleştiği yeni bağlama bağlı olan yepyeni bir hareket dizisi elde ederiz. Örnek olarak seçmiş olduğumuz İncil metni yeni bağlamı oluşturur. Bu durumda doğal olarak iki oyuncunun cinsiyeti dikkate alınmayacaktır. Ama Japon oyuncusu Kosuke Nomura'nın Havva rolü için ödünç alınmamasına hiçbir neden yoktur.

İki oyuncunun hareket dizilerini şimdi tek bir diziymişçesine baştan sona izleyecek olursak, Havva yılan tarafından baştan çıkarılmıştır, meyveyi koparıp tadına bakar. Son tepkisi, gözlerinin önünde açılan yeni dünyaya gülümsemektir. Burada noksan olan bir eylem vardır ama o da kolaylıkla hayal edilebilir. Kendisi baştan çıkarıldıktan sonra Havva Adem'i baştan çıkarmak üzeredir, bilgi meyvesini onun yanı başına yere koyar. Ve işte Adem, göz ucuyla, neredeyse tanrının meleği onu görecek diye korkuyla bakmaktadır. Meyveyi alma hareketini tam karşıt yönde başlatır. Karşıtlık ilkesi bir ret tepkisinin başlangıcı olarak görünür. Sonra Adem yere doğru eğilir, meyveyi alır ve sanki oradan ayrılmak için ya da meyveyi görünmeden yemek için arkasını döner. Belki yaptığından utanıyordur ya da yalnız kaldığı için Havva'yı aramaya gidiyordur.

Bu tip bir kurgu, her iki oyuncu tek tek eylemleri, her eylemin her ayrıntısını kusursuz biçimde yineleme yeteneğinde olduğu için mümkündür. Bundan ötürü yönetmen iki hareket dizisinden yeni bir ilişki yaratabilir, onları özgün bağlamlarından alıp aralarında yeni bir bağımlılık oluşturarak sonra sadakatle izlenecek yepyeni bir metne ilişkin hale getirebilir. İncil metni aslında Havva'nın Adem'e meyveyi *nasıl* verdiğini söylemez. Yönetmen bu noktada metnin görsel boşluğunu, oyuncuların saptamış olduğu hareket dizilerinin yardımıyla doldurabilir. Eylemlerin kimi ayrıntıları daha da büyütülebilir, geri çekilebilir, vurgulanabilir.

İki oyuncunun bize sunduğu "malzeme"ye, örneğimize yeni bir şeyler katmadan geri dönelim.

İki oyuncunun hareket dizileri zaten bir "davranış yenilemesi"nin sonucu olduğuna göre, kusursuz biçimde saptanmış olduğuna ve böylelikle iki film şeridi gibi ele alınabildiklerine göre yönetmen, bir oyuncunun dizisinden birkaç kare çıkarıp onları öteki oyuncunun dizisiyle iç içe örerek yeniden kurgulayabilir. Kesme işleminden sonra yeni kurguyla birlikte oyuncuların bir hareketten ötekine organik biçimde geçebilmeleri için yeterli fiziksel uyum bulunmasına özen göstermesi gerekir.

Yönetmenin montajının devamı

İki oyuncunun sağladığı özgün, özerk ve bağımsız hareket dizilerinden parçaları bir araya dokuyan yeni bir montaj örneği daha verebiliriz (Resim 28-37)

Bu montajı Adem ile Havva izleğimize uyarlayacak olursak yeni durumun anlamı, öykünün bütünü içinde birkaç kısa an üzerinden şöyledir: (Resim 28) Adem inanmaz bakışlarla bakar... (Resim 29) Havva yasak meyveyi koparmış yemek üzeredir (Resim 30). Adem: "Bu ağacın meyvesini yemeyeceğimize söz vermiştik!" (Resim 31) Havva ısrar eder ve yasak meyveyi ağzına getirir. (Resim 32) Adem: "Tanrı'nın kılıcı bizi cezalandıracak." (Resim 33) Havva meyveyi yemek üzeredir. (Resim 34) Adem: "Yapma!" (Resim 35) Havva yasak meyveyi yer. (Resim 36) Adem yere düşer (Resim 37); Havva bilgiyle sarhoş olmuştur.

İncil öyküsüne uyguladığımız kurgunun (Resim 28-37) aynısı Strindberg'in *Baba*'sına da uygulanabilir. Laura, (Kosuke Nomura yine kadın rolündedir) Yüzbaşıyı (kocası) kızlarının babası olduğundan kuşku duymaya yönlendirir. Erkek gülünç düşürülür ve ezilir. Yönetmen Kosuke Nomura'nın (aslında erik koparıp yeme üzerine kurulu bir hareketler dizisi) hareketlerini bir eş aldatma işareti özellikle de erkeği hadım eden ve ezen bir *vagina dentata* (dişleri olan vajina) imgesi yaratmak için kullandı. Sonunda Laura "Tuhaf ama kendimi daha üstün duymaksızın bir erkeğe baktığım olmadı," der (*Baba*, I. Perde, 10. sahne).

Oyuncuların iç içe geçmiş eylemleri, yeni Strindberg bağlamı ışığında görüldüğünde başkalaşmak zorunda kalacak; küçük ayrıntılar bu eylemleri bundan böyle üstlendikleri anlamla tutarlı hale getiren değişikliklere uğrayacaktır. Her şeyden önce eylemlerin iç içe dokunuşundaki ritm ile yoğunluk, oyuncuların ortaya koyduğu malzemeden beklenmedik anlamların doğmasına yol açacaktır.

Kaba bir örnek olarak kullandığımız bu fotoğraf montajının düzeyi, basit dilbilimsel düzeydir. İşin en önemli yanı, zenginleştirme ve güzelleştirme süreci daha sonra gelecektir. Soğukkanlılıkla kurulmuş bir bedenle, içinde yaşam bulunmayan "yapay bir beden"le karşı karşıyayız. Ama bu yapay bedenin şimdiden barındırdığı tüm devrelerden *sahne bios*'u, yani sanat olarak yeniden yaratılmış yaşam akacaktır. Bunun olması için sıcak bir şey, artık çözümlenemeyecek bir şey, anatomik incelemeye sokulamayacak, oyuncunun ve yönetmenin çalışmasını, birinin eylemleri ile ötekinin kurgusu olarak ayırt edilemeyecek tek bir bütünlük potasında eritebilen bir şey olmalıdır. Çalışmanın bu aşamasında kurallar yoktur. Kurallar, sadece olayı gerçekleştirmek için, gerçek sanatsal yaratının kısıtlamalar ya da ilkelere ödün vermeden oluşabilmesinin koşullarını sağlamak için vardır.

Eylemler, yönetmenin montajında dramatik olmak için yeni bir birleşme değeri edinmeli, anlamın ve oyuncular tarafından ilk başta bir araya getirilme nedenlerinin ötesine geçmelidir. Eylemlerin kendi başlarına betimledikleri somut eylemi aşmalarına yol açan, bu yeni birleşme değeridir. Yürüyorsam eğer, sadece yürüyorumdur, o kadar. Oturuyorsam, sadece oturuyorumdur, o kadar. Yemek yiyorsam, yemek yemeden başka bir şey yapmıyorumdur. Sigara içiyorsam, başka bir şey yapmıyorum demektir. Bunlar kendi kendine göndermede bulunan eylemlerdir, kendilerini görüntülemekten başka bir şey yapmazlar.

Eylemler, görüntüsel anlamlarını, içine yerleştirildikleri yeni bağlamlar yüzünden aşar. Başka bir şeyle bağlantılı konumdayken dramatik olurlar. Bir eylemi dramatikleştirmek, eylemi özgün anlamından değişik anlamlar geliştirmeye zorlayan bir gerilimler sıçraması uygulamaktır. Kısacası montaj, eylemleri içerdikleri anlamlardan sapmalarına yol açan bir bağlam içine koyma sanatıdır.

NOSTALJİ

NOSTALJİ YA DA DÖNÜŞE DUYULAN TUTKU

Nicola Savarese

Ulysses, İtaki'den uzaklarda nostalji çekmiyordu. *Nostalgia* sözcüğü, Grekçeden gelmesine karşın (*nostos*, "geri dönüş" ve *algos*, "acı"), ilk kez 18. yüzyılda Hollandalı bir doktor tarafından kullanılmıştır. Bu deyimi, uzun süre anavatanlarından ayrı yaşamak zorunda kalan insanları hüzünlendiren belli bir hastalığı tanımlamak için icat etmiştir. İlk kez *Nostalgia* tanısı konanlar, iş aramak için dağlık vatanlarını terk etmiş olan İsviçreli göçmenler olmuştur.

Geçen yüzyılın sonuna kadar, *nostalji* sözcüğü sadece tıbbi bağlamda kullanılmıştır. Daha sonra tıp dünyasından ödünç alınarak, "belli belirsiz bir arzu", "melankoli" anlamları kazanarak, Avrupalı çöküş dönemi estetikçilerinin söz dağarının bir parçası olmuş ve bu anlamları, gündelik konuşmaya girdiğinde de korumuştur.

Biz burada *nostalji* sözcüğünü, başlangıçtaki –bir dönüşe duyulan özlem– anlamında kullanacağız ve deyimi, İtalyan şair Niccolo Tommaseo'nun ünlü İtalyan dili sözlüğünde "yoksul ulusların asil ayrıcalığı" biçiminde tanımlayarak sunduğu incelikli ayırımla zenginleştireceğiz. Bu anlamda *nostalji*, 20. yüzyılın sanatsal eylemlerinin ayırıcı bir niteliğidir ve tiyatroyla ilgili kullanılması özellikle uygundur.

Geçmişin ya da başka kültürlerin oyuncularının, sahne davranışlarının ve tekniklerinin incelenmesi, bu yüzyıl başlarında kitle iletişim araçlarının yükselişiyle karşı karşıya kalan tiyatro uygulayıcılarının, tiyatro dilinin yeni biçimleri ve tiyatro için yeni bir kimlik arayışına girmeleriyle başlamıştır.

Aktörler, dansçılar ve yönetmenler tarihsel bakımdan Avrupa geleneğinden uzaktaki miraslara bakmışlardır. Bu, 19. yüzyıl tiyatrosuna tutarlı bir seçenek esinlendirebilecek, yeni bir kültürel strateji için görüşler ve her şeyin ötesinde oyuncunun dili için daha fazla ayrışmış ve çeşitlenmiş, daha zengin araçlar sağlayabilecek bir mirastı.

Ve böylece, Commedia dell'Arte, antik Grek tiyatrosu ve Doğu tiyatrolarının söylenleri doğdu.

Bu zaman ve mekânca çok uzak (söylen özellikleri bakımından) ve aşırı çeşitlilikteki kaynakların, sanatçıların imgeleminde nostalji yaratması doğaldı. Bir değişim döneminde, bu uzak kaynakları, tiyatronun "altın çağları" olarak gördüler. Bu, ebedi bir "kaynaklara geri dönme" arzusundan çok, bir çıkış noktası için teknik araştırmadı; sonsuzluğa duyulan belirsiz bir nostaljiden çok, insanın kendi kültürünün sınırları ve uçlarının ötesinde bir arayışı.

Yalnızca Commedia dell'Arte, eski Grek tiyatrosu ve Doğu tiyatroları yeniden bulunmakla, incelenmekle ve yeniden düzenlenmekle kalmayıp, aynı zamanda sirk ve kabare gibi daha popüler biçimler de yeniden bulunmuştur. Tüm bu buluşlar, tiyatro sanatının uygulamalarını ve öğretilerini zenginleştirmiş ve Batılı gösterim sanatı üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır.

Bu tiyatro biçimlerinin, hem 19. yüzyıl burjuva tiyatrosuna karşı çıkmak, hem de o sırada genel geçer oyuncunun dilini yeniden canlandırmak için kullanılabilecek ortak bazı ayırıcı nitelikleri vardı. Bu, her şeyden önce, mimesise değil de bir işaretler sistemine dayandırılan bir estetik uğruna, belli bir doğalcılığın yadsınması sorunuydu. İkinci olarak, oyuncu ile izleyicisi arasında olası yeni ilişkilerin bulunabilmesi için, oyuncu ile izleyici arasındaki engelin –o ünlü "dördüncü duvarın"– ortadan kaldırılmasıydı. Ve son olarak da, sembolik uzamsal ve zamansal ardışıklıkların bir montajı yardımıyla dramatik *birliklerin* kesintiye uğratılmasıydı.

Aktörler ile yönetmenler, dansçılar ve gösterimle ilgili herkes kendilerini, içinden belli bir özgürlük çekip çıkarabilecekleri tiyatro iletişiminin yeni örnekleriyle karşı karşıya buldular. Bunlar kültürel bakımdan saygın örneklerdi, teknik bakımdan mükemmeldiler ve yine de öylesine yeterince yabancıydılar ki, çok daha tanıdık modellerin neden olduğu kaygılar olmadan ele alınıp tersyüz edilebilir, hatta *türetilebilirlerdi*.

Commedia dell'Arte ve özellikle Doğulu tiyatrolar, tüm psikolojik koşullanmalardan arınmış gibi görünen bir gösterim sanatı öneriyordu. Buna ek olarak, oyuncunun tek aracı ve elemanı olan, üstelik heyecanları temsil etme yeteneği olan kılı kırk yaran bir beden tekniğine dayandırılıyorlardı. Commedia dell'Arte geleneği, 18. yüzyılda kesintiye uğradı, ama Doğulu oyuncular, hâlâ en eski geleneklerini canlandırıyordu, insan onların yalnızca farklı olmakla kalmayıp, aynı zamanda *yaşayan* ve bu nedenle de doğrudan ihraç edilebilir tek örnekler haline gelebilmelerini kolaylıkla anlayabilir.

Açıkçası, bu nostaljinin de riskleri ve gizli tuzakları yok değildi; geçici hevesler, egzotiğin ve yeninin baştan



1. Isadora Duncan (1878-1927) klasik Greklerden esinlenmiş bir dansta. Duncan Grek dansı söylemini akademik olmayan bir biçimde onu bir "köklere dönüş" olarak, klasik bale geleneğini incitmeden, başka hareket ilkeleriyle çalışarak dansa yeni bir yönelim verme aracı olarak yorumlamıştı.

çıkarıcılığı ve yüzeysel yorumlar da, izleyicisiyle bir ortak yaşam düşleyen bütünsel bir tiyatro ütopyasının değişik yüzleriydi aynı zamanda. Bu görüngüler çoğu kez, pek çoğu son dönem tiyatro tarihini etkileyen, oldukça doğurgan yanlış anlamaların kaynağı olmuştu. Ama uzak tiyatro kültürleriyle dolaysız temasın, tiyatro sanatçılarının, oyuncunun sanatının gösterimin temel taşı olduğunu ve tiyatronun ancak oyuncular var olduğu için var olduğunu bulmalarına yardım ettiği gibi önemli bir gerçeği gözden kaçırmamalıyız. Bu, Batı'da tiyatro araştırmalarını, yapım ve piyasa gereksinimlerinden arınmış oyuncu pedagojisine doğru yönlendiren sürecin başlangıcı (Bkz. *Çıraklık*) oldu.

O zamana kadar çeşitli türler altında sınıflandırılan –mim sanatçısı, dansçı, şarkıcı, aktör– Batılı oyuncu, birlik ve sanatsal saygınlık düşlüyordu.

Bu, *nostalji*'nin ilk tarihsel sonuçlarından biri olmuştu: temelin ya da çıkış noktasının hep, duyan biri olmanın ötesinde, sadece sahnede görünen biri; eylem halindeki bir beden olan aktör olduğunun kabul edilmesi koşuluyla. O zaman, bu sayfalarda anlatılanlar olmasaydı asla doğrulanmayacak olan, zamansal ve uzamsal bakımdan uzak olan, aktörlerin konumu ve devinimleri arasındaki şaşırtıcı benzerlikleri daha iyi açıklayabiliriz. Bütünlük nostaljisi, "bireysel" aktörü, etimolojik olarak "bölünmez" aktör olmaya götürmüştür.

Nostaljinin ikinci olası sonucunun görünür hale gelmesi daha uzun zaman gerektirmiştir. Bu, Avrupa tiyatrosunun kaynaklarını yeniden bulma gereksinimiydi ve kaba tarihyazımı araştırmaları için, dansçı ile aktör arasındaki ayrışmanın aslında ne zaman gerçekleştiğini bulup çıkarmaktı.

Son çalışmalar bu ayrışmanın, bale ile dansın aktörü profesyonel olarak dansçıdan ayırdığı 17. yüzyılda ortaya çıktığını doğrulamaktadır. Rönesans döneminde ve her şeyin ötesinde Commedia dell'Arte gösterimlerinde, oyuncular tıpkı Kabuki aktörlerinin yaptığı ve Pekin Operası'nda olduğu gibi şarkı söyleyip, dans ediyor ve konuşuyordu.

Commedia dell'Arte büyük ölçüde aktörün dansına dayandırılmıştı. O bakımdan bunun dans uzmanlarının araştırmalarında pek az dikkate alınmış olması ve yazın eleştirmenlerince daha da az önemsenmesi, gerçekten şaşırtıcıdır.

Gösterim süreci, öykü, metin ve hareket kurgusunun kolektif tasarımına dayanıyordu ve her karakterin, her maskenin belirli alışkıları ve katkısı üzerine yoğunlaşmıştı. Yine de karışımdaki asal maddeler, dans ve akrobasiyle eylem ve hareketin "enerjik dili" oluyordu (Bkz. F. Taviani, *Tarihyazımı*'nda *enerjik dil*). Böylece aktör, sadece konuşmak, şarkı söylemek ve en az bir müzik aleti çalmakla kalmayıp, aynı zamanda bir dansçı ve akrobat olmak zorundaydı. Ölüme meydan okuyan sıçramalar yapıyor ve bazıları da heyecan verici ve canlı bir metni okurken, gerilmiş bir ipin üzerinde yürüyordu. Büyük çeviklik gerektiren çok güç beceriler icra ettikleri kesindi ve şaşırtıcı doğaları pek çok Commedia dell'Arte topluluğuna ve aktörüne ün kazandırmıştı. Sonra, sanki sekiz bölüm yetmezmiş gibi, gösteri hep bir müzikal düzenleme ve dansla sona eriyordu.

Commedia dell'Arte üzerine bu uzmanlaşmanın sonucu, son çalışmaları da göz önüne aldığımızda, profesyonel sanatçının yarışma gereksinimi, kast ve dil açısından farklı izleyiciler önünde gösterim yapma gereksinimi, (çoğu sanatçı Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya göçmüştü) ve loş ışıklandırma ile maske nedeniyle yüzün indirgenmiş etki gücünü dengelemek için doğal bir gereklilik olarak hareket içindeki bedenin tüm gizilgücünü kullanma gereksinimi olarak özetlenebilir. Elbette dansları, bir *minuet* ya da bir *saraband* gibi basmakalıp değildi, tersine karaktere ve her şeyin ötesinde izleyiciye sıkı sıkıya bağlı bir biçemde kişiseldi.

Profesyonel bakımdan, her karakter için hareket biçimlerini bir dansa dönüştüren öznel eylemlerin bu kur-













2-7. Grek vazo resimleriyle Comédie Française oyuncuları arasında koşutluk. Karşılaştırmayı biz değil, çok saygın bir Fransız tiyatro dergisi olan *Le Théâtre*'da D. B. Lafotte, *Théâtre antique, gestes modernes* (Antik tiyatro, modern jestler) başlıklı yazısında 1899'da yapmıştı. Makalede o günlerde Fransız aktörleri arasında yaygın moda olan arkeolojik biçemin kaynağına ilgi çekiyor ve Grek toplumu ile 19. yüzyıl sonlarının Fransız tiyatrosundaki toplumcu, popülist tutum arasında bir benzerlik kuruyordu. Oyuncular: Sophokles'in *Antigone'si*'nde Creon rolünde Mounet-Soully (1841-1916) (Resim 2); Catulle Mendès'in yazdığı *Medea*'da başrolde (Resim 3) ve Racine'in oyunu *Phaedra*'da başrolde (Resim 4) Sarah Bernhardt (1844-1923). Görüldüğü gibi tiyatronun kaynaklarından, yani Grek tiyatrosundan esin alma isteği öncelikle kostümün kopyalanışında belirginleşiyordu. Ancak türe özgü trajik tavır eşliğinde bir parça özgürlükle nitelenmenin dışında Grek örneklerin beden davranışlarıyla hiçbir bağlantı kurulmayıp, bu iki Fransız aktörün açıkça söylemsel olan fiziksel tavırlarında onların fizikselliği dışlanıyor, hatta neredeyse onlarla zıtlaşılıyor.



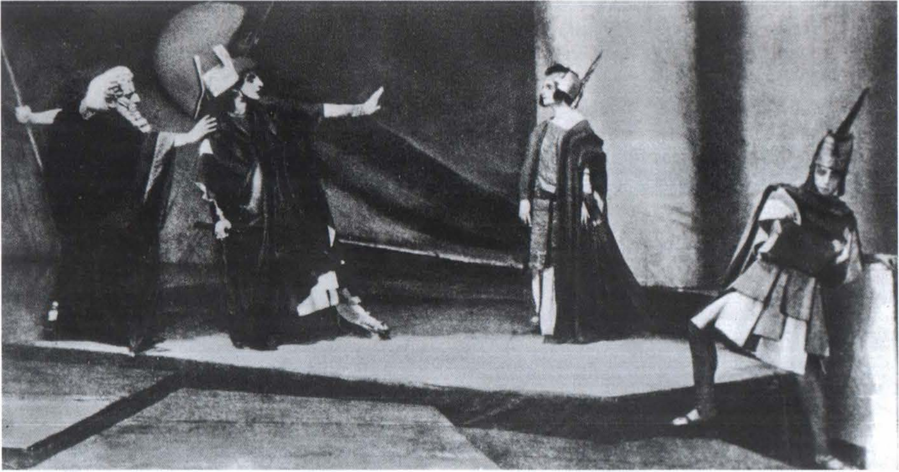


8-11. (sol üstte) Joel tarafından *Le Théatre à Paris* için 1913'te çizilmiş Nijinski'nin *Bahar Ayini* koreografisinin karikatürü (koreografide müzik, Stravinski'nindi). Karikatürün yanındaki metinde koreografinin bedenin bazı bölümlerini ötekileriyle değiş tokuş ettiğini, özellikle de kafayla kol-bacak uzantılarının karıştığını belirtiyordu. Dansı yenilemek isteyen akademik olmayan çabalar kamu ve eleştirmenlerce her zaman kabul edilip anlayışla karşılanmamıştır. *Bahar Ayini* Nijinski'nin bir koreograf olarak en çok yankı uyandıran başarısızlığı olarak görüldü.

(sağ üstte) Vaslav Nijinski (1890-1950), *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*'nda (Londra, 1912). Duncan gibi Nijinski de klasik Grek kültüründen esinleniyor ve klasik balenin akademik yaklaşımından kopmasına yardım edebilecek imgeler kullanıyordu. Bu araştırmaların doruk noktası, fizikselliğinin gerçekçiliği yüzünden skandal yaratan *L'Après-midi d'un faune* koreografisidir. (sol altta) Hint esinli bir tavus kuşu dansında. (sağ altta) Denis ile Shawn'un Hindistan turu sırasında koreografisi yapılan *Shiva'nın Evrensel Dansı*'nda Ted Shawn.







12-13. (en üstte) Racine'in, Moskova Oda Tiyatrosu'nda (1921) Alexander Tairov tarafından yönetilen *Phaedra*'sından bir sahne, 20. yüzyıl başlarındaki Avrupalı yönetmenlerin klasik metinlerin, antik oyunların modern sanat ile buluşmasına yol açan "çağdaşlaştırma" eğilimi, bu imgelerde açıkça fark edilebiliyor. Burada özellikle Racine'in ele aldığı Grek izlek, bir yandan Grek sadeliğini ve geometrisini gözetirken öte yandan kübist fütürizme dayanan bir tasarımla sunuluyor. (altta) Vakhtangov'un sahneye koyduğu Carlo Gozzi'nin *Turandot*'sunun final sahnesi, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Üçüncü Stüdyosu'nda, 1922'de. Commedia dell'Arte'nin mitlerle dolu dünyası saf tiyatrallik öğesi olarak, ne yüzeysel, ne de öykünmeci olan bir yeniden yaratılışa dahil edilmiş geçmiş zaman nostaljisi olarak, geleceğe doğru bir özleme dönüşmekte.

gulanma biçimi, karakterleri kendi çoğul ve laik geleneklerine göre yaratan Pekin Operası ile Kabuki oyuncularının kullandığı yöntemlerden pek fazla uzaklaşmış olamazdı.

Aktörün dansı Fransa'ya Commedia dell'Arte ile birlikte geldi ve Lully ile Molière'in komik baleleriyle saraya girdi. Molière, İtalyan aktörlerin öğrencisi olmuştu ve dans öğesinin dramatik ve gösterimsel önemini ve aynı zamanda teknik ayrıntılarını gayet iyi biliyordu. Molière'in ilgi gösterdiği bu alan henüz yeterince araştırılmamıştır. O bir aktör, bir mim sanatçısıydı ve şarkılarla dansları, çok aşina olduğu İtalyanlar kadar iyi tanıyordu. Onun sahnede nasıl hareket edileceği konusunda çıraklık yapmış olduğu söylenebilir. Kumpanyasıyla taşrada turneye çıktığında, aralarda kısa balelerde dans ettiğini ve adının sık sık dans edenler listesinde görüldüğünü biliyoruz. Molière'in çalışmasının bu yanı, Lully'nin işbirliğiyle, çok ünlenen komik balelerde doruğa varmıştı. Bu biçemin, ya da daha iyisi türün, sahnelemenin sözde üstün dramaturjik yanı bakımından ikincil önemde olduğu varsayılıyordu. Hem tarihyazıcılar hem de yazın eleştirmenleri bu ikinci yanı aşırı vurgulamıştır. Yine de, 19. yüzyıla dönersek Théophile Gautier, Molière'in yapıtlarının bir zamanlar sahip oldukları tatta temsil edilmediklerinden yakınmıştı. Ona göre örneğin *Le Malade Imaginaire*'de (Hastalık Hastası) olduğu gibi desiseyi, dekoratif ve şaşırtıcı "meze"lerini yitirmişlerdi.

Commedia dell'Arte ile balenin kurgusal yöntemleri arasında yakın bir benzeşme vardır. Modern tiyatronun erken dönemlerinde, dans ile tiyatro ayrı düşünülmüyordu, tek fark bir aktörün ya da bir aktör topluluğunun beceri hiyerarşisine dayandırılıyordu. Batılı tiyatro uygulamasında belli önem taşıyan bu başlangıçtaki birlik, iki bölümde özetlenebilir.

Birincisi; Doğu tiyatrosunda aktör-dansçı arasında başlangıçta açık bir fark olmadığı doğruysa, o zaman Doğulu aktör-dansçının yöntemleri ve uygulamaları ile Batılı aktör-dansçınınki arasında bir benzeşme olduğu (temel kültürel farklılıklara bakmadan) düşüncesi sonuç olarak onaylanmış olur. Batılı aktör-dansçılar bile, bir disiplini ve kodlanmış eylemleri, adımları ve hareketleri değerlendirme yolu yaratmak için "gündelikdışı" teknikler öğrenmek zorundaydı.

Gösterim gerçekten de daha önce araştırılmış tüm öğelerin birleştirilerek bir öyküde kurgulandığı bir meyveydi ve bu, zaman zaman aktörlerin, izleyicinin ya da yapımcının gereksinimlerine göre değişebiliyordu.

İkincisi modern Batı tiyatrosu hakkında başlangıçtaki bu bakış açısı, tiyatro tarihi yazımının bir sonucu değildi. Batı tiyatrosunun tarihi, aktörün özgün yaratıcı ve üretken sürecine dayanan bir tiyatro tasarımı ve düşüncesine değil, tersine tarihsel önermelerinin araştırılmakta olduğu bir doruk noktasındaki tiyatro imgesine öncelik vermiştir. 19. yüzyılın yapıtlarıyla alışverişte, en yüksek konum aktörün sanatından çok, doğallıkla yapıtın dramaturjik ve ideolojik niteliğine tanınıyordu.

Bu çizgide sürdürürsek, tiyatro tarihi Domenico da Piacenza'nın (Sull'Arte de Ballare e Danzare, 1435) tiyatrosunu, onu örneğin bale tarihine havale ederek, göz ardı etmeyi seçmiştir. Bu yapıt Batı'da dansın temelini özerk bir sanat olarak ele almış ve sahne hareketini kurgulama yöntemini, aktör-dansçının mesleğinin tabanını biçimlendirmesi nedeniyle onaylamıştır.

Bu önemli iddialardan –tekniklere, önceden belirlenen hareketlere, devinimin gösterim uzanında bütünüyle yayılmasına duyulan gereksinimden– ayrı olarak Domenico da Piacenza temelde apayrı iki tip dans adımı tavsiye etmiştir: 'doğal' ve 'rastlantısal' adımlar. İlki doğal devinimlerden gelişirken, ikincisi yapay ve sanatsal araştırmaların bir ürünü oluyordu.

Tiyatro antropolojisinin bakış açısına göre, bu tanımlamalarda "gündelik" ve "gündelikdışı" hareketler arasındaki ayırımın farkına varmak zor değildir. Gerçekte, Domenico da Piacenza bu tanımlamasıyla, popüler doğaçlama dansla daha süzülmüş, seçkin saray dansı arasındaki ayırımı ve aynı zamanda –gündelikdışı– adım atmayı öğrenerek, adımlarını bir ardışıklık içine, kişisel ve bağımsız bir koreografi içine yerleştirebilen ve bu arada yeni yorumlar yaratabilen dansçının mesleğini kabul ettirme eğiliminde olmuştur.

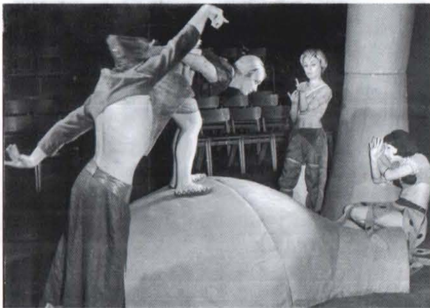
Öğrencileri Antonio Cornazzano ile Guglielmo Ebreo onun izinden giderek, her şeyden önce, adımların basitçe yeniden örgütlenmesi üzerine kurulmayan, tersine bir öykü, bir masala dayanarak kotarılan "üretilmiş dans" ile ilgilenmişlerdir.

Pekiyi, Batı'nın bu ilk dans gösterimlerinin ayırıcı ana nitelikleri neydi? Müzik, aktörler, sahne hareketi ve öykü; bunlar birlikte kendine özgü bir bütün biçimlendiriyordu ve bu özgün yaratımı yitirmeden ve aktör-dansçının profesyonelliğinin tüm avantajlarıyla izleyiciyle ve yapımcıyla tekrarlanabiliyordu. Aslında, önceden belirlenen ve öğrenilen hareketler, boş bir sayfaya geri dönmek ve her seferinde yepyeni adımlar bulmak zorunda kalmadan, yeni öyküler ve yeni gösterimler yapabilmek için değişebiliyor ve birleştirilebiliyordu. Kısacası bu, daha sonra Commedia dell'Arte oyuncusu tarafından üstlenilen tekniğe çok benzeyen ve Doğulu aktör-dansçının tiyatro mesleğinin köklerinde bulunan bir yöntem, ekonomik ve profesyonel bir kurgusal teknikti.





14-15. Ruth Saint-Denis'nin (1877-1968) kariyeri Batılı dansçıların Doğulu dans tiyatrosuyla ilişkisine klasik denilebilecek bir örnektir. Ruth Saint-Denis ilkel ve Doğulu danslara ilgi duyarken aslında kariyerine son derece egzotik gösterimler sunarak başlamıştı. Yaşamda ve işte partneri olan Ted Shawn ile birlikte Asya yolculuklarından sonra çeşitli Doğu danslarının kökenlerini araştırmaya koyuldu. Önceleri sadece sezmekte olduğu temel teknik yönleri daha yakından tanıdıkça önceki ilkel egzotik biçemini teknik ve sanatsal beceriye dönüştürdü. Ted Shawn ile birlikte yönettikleri dans topluluğu Denishawn'un modern dansın oluşumunda temel etki sahibi olduğu herkes tarafından kabul edilir. Fotoğraflar: (solda) Ruth Saint-Denis ile Ted Shawn, *Bali Düşü*'nde; (sağda) Ruth Saint-Denis 1923'te bir "Burma" dansında (aynı zamanda Denis ile Shawn'un bir önceki sayfada fotoğraflarına bkz.).





16-17. (solda) Grotowski'nin Kalidasa'dan *Şakuntala* yapımı (1960). Bilinçli bir şekilde Hint jestleri arayışı – aktörlerin ellerinin bir çeşit mudra biçimine dikkat edin (Bkz. Eller) – Grotowski'nin özgül ve kişisel bir oyunculuk eğitimi bulmasını sağladı. (sağda) Jerzy Grotowski 1962'de Çin'de Şangay'da Şangay Geleneksel Opera Okulu'nda ses çalışması uzmanı olan Dr. Ling ile buluşmada. Grotowski'nin 1962'de Çin'de ve Barba'nın 1963'te Hindistan'daki yolculukları üzerinden Doğu tiyatrosu incelemelerinde yeni bir aşama başlatıldı ve tiyatro uygulayıcılarının eğilimleri değişti.

ORGANİKLİK

ORGANİK ETKİ

Eugenio Barba

Organiklik: organik olma niteliği veya hali.
Organik: yaşayan bir canlıdan gelen, yaşayan bir canlı ile ilgili olan.
– New Shorter Oxford Dictionary

Organiklik, sahne varlığı, bios

Tiyatroda ve dansta "organik" deyimi, "canlı", "inandırıcı" deyimlerine eşanlamlı olarak kullanılır. Stanislavski onu 20. yüzyılın tiyatro çalışma diline katmıştır. Rus reformcu için organichnost (organiklik) ve organicheskij (organik), göterimcinin eylemlerindeki temel bir nitelikti, izleyicinin koşulsuz bir "inanıyorum" ile tepki vermesinin önkoşuluydu.

Organiklik sahne varlığı ve *bios* ile sıkı sıkıya bağlantılıdır

Avrupa tiyatrosu ve sanatçıları için sahnede ve toplum içinde var olmanın yeni bir yoluna duyulan gereksinim, zanaatlarının 19. yüzyıl sonunda uğradığı antropolojik dönüşümle birlikte büyüdü. İlk nesil büyük reformcuların –Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Vakhtangov, Michael Chekhov, Copeau– her biri kendine özgü bir biçimde, tiyatro sanatında var oluş kaybına karşı gelmenin acilliğini duydu. "Var oluş" sözü kelime anlamında anlaşılmalıdır: olmak ve canlı hissetmek ve bu farkındalığı izleyicilere aktarma yetisi olarak.

Reformcuların araştırmaları birbirini tamamlayan iki yönde ilerledi: bir yandan tiyatroya toplumda yeni ve anlamlı bir varlık kazandırmak için için uğraştılar, öte yandan oyuncunun sanatında bir yaşamsallık ya da etkili bir varlık geliştirecek yöntemler bulmak için çalıştılar. Artaud tiyatroya yaşamı yeniden kazandırmanın gerekliliğini öne sürdü. Ondan önce Stanislavski organiklikten, Meyerhold biomekanikten ya da yaşamın deviniminden söz etti (*bios*=yaşam, mekanik= fizik biliminin hareketi inceleyen alanı).

Araştırmalarının amacı, oyuncunun "özgünlük", "içtenlik", "kötülük" ve benzerinin cisimleştirmesini sağlamak, böylece, Ibsen'in, Strindberg'in ve Çehov'un oyunlarının özünü yaşama geçirebilecek titizlikte bir dinamizm sağlamaktı. Ama izleyicide bu organik etkiyi, bu yaşam duygusunu uyandırmak için oyuncu nasıl bir süreç izlemeliydi?

Avrupalı oyuncunun eğitiminde eksik olan bir uygulamanın, alıştırmalar üzerine kurulu bir eğitimin yürürlüğe konmasını bu bakış açısından görmeliyiz.





1-2. Ryszard Cieslak (1937-1990) (solda), Jerzy Grotowski'nin yönettiği The Constant Prince'ten (1965). Oyuncunun bu duruşu, Polonya'nın dinsel ikonografyasının iyi bilinen imgelerinden biri olan frasobliwy (hüzünlü) Isa'dan esinlenmiştir (sağda).

Oyuncu için organik olan / seyirci için organik olan

Bazen oyuncunun belirli eylemleri organik olarak deneyimlerken aynı şeyin, yönetmen ve/ya da seyirci açısından geçerli olmadığını görürüz.

Öte yandan bazen de yönetmen ve/ya da seyircinin, oyuncunun cansız, gergin ve yapay olarak deneyimlediği eylemleri organik olarak algıladığı olur.





3-4. Ni Made Nugini ve Ni Made Sarniani Balili bir dramatik dans olan gambuh'u sahnelerken. İlk güçlü anlamlılık izleniminin ardından, iki dansçının duruşundaki ayrıntılı yapay düzenlemenin farkına varıyoruz. İzleyicinin deneyimlediği organik etki, genleşen yaşam ve coşkulu durağanlık izlenimi, bir oyuncunun iki 'omurgasından' kaynaklanan gerilimlerin sonucudur: gövde ve gözler. Baş bir yönde ilerler, gözler ise diğer yönde, omurga kavislidir, omuzlar ise hafifçe kaldırılmıştır. İki duruştaki çeşitlilik izlenimini –Decroux'nun da söyleyeceği gibi– kolların anlattığı 'anekdot' sağlar (Bkz. Görme Eylemi, Yüz ve Gözler). Peter Brook da oyuncunun sahne varlığının merkezi öneminin altını çizmişti: 'Benim için önemli olan şudur, bir oyuncu sahnede hareketsizce durabilir ve ilgimizi perçinleyebilirken, bir diğeri bizi hiç ilgilendirmez. Aradaki fark nedir? Kimyasal, fiziksel ve psişik olarak fark nerede yatar? Yıldız niteliği, kişilik mi? Hayır. Bu hem çok kolay hem de bir yanıt değil. Yanıtın ne olduğunu bilmiyorum. Ama biliyorum ki, burada, bu soruda, bütün sanatımızın çıkış noktasını bulabiliriz' (Peter Brook, *The Shifting Point*, Methuen, Londra, 1989, s. 232).

Bu değerlendirme ya da farkındalık uyumsuzluğu, oyuncunun duyduğu ve yaptığı ile seyircinin deneyimlediği arasında doğrudan bir bağdaşma olduğu yönündeki saf inançla çelişir. Aslında böyle bir bağdaşma yoktur, ancak bir karşılaşma olabilir. Bu karşılaşmanın gücü, tiyatronun anlamını ve değerini belirler.

Karşılaşmanın gücü, oyuncunun izleyici üzerinde elde ettiği organik etkiye bağlıdır. Organik etki, seyircinin gösterimde bulunan bir canlı--beden deneyimlemesini sağlama yetisi anlamına gelir. Oyuncunun temel görevi organik olmak değil, seyircinin gözlerine ve duyularına organik gözükmektir.

Oyuncular için asıl sorun inandırıcı bir sahne varlığı kurabilmek için kullanmayı seçtikleri yönlendirmeler ve yöntemler ile ilgilidir. Dışarıdan bakan birinin algısının oluşturduğu referans noktasını yitirir ve değerlendirme ölçüsü olarak yalnızca kendi algılarını kullanırlarsa, büyük olasılıkla kısa bir süre sonra kendi organik niteliklerini kendileri de bir yanılsama olarak deneyimlerler.

En kısa yollar, yanılsamalarımız bize ne söylerse söylesin, her zaman çetrefildir. Bu yolların varış noktalarına başarılı şekilde ulaşmaları için öncelikle ters yönde ilerlemeleri gerekir.

Oyuncular için organik etki arayışına sıklıkla bir rahatsızlık duygusu, kendi beden ve eylemlerinin organik olmayan niteliklerine dair bir duygu eşlik eder. Ancak uzun ve zorlu bir süreçten sonra –ki bu da her zaman olmaz– oyuncunun eylemlerinin yeni organik niteliği ile seyircinin algısı arasında buluşma gerçekleşebilir.

Stanislavski ile Copeau'nun "ikinci doğa" olarak tanımladığı uzun bir çıraklıktan gelen bu yeni organik etki, rahatsızlığın yenilmesinin sonucudur. Oyuncu ve seyircilerin buluştuğu mekân-zamanın içinde bir mantığın ve bir fizyolojinin aykırı kullanımıdır. Bu gündelik ölçütlerin uzağında, gündelik-dışı hareket etme ve düşünme yolu, tiyatro zanaatının etkililiği ve varlık gerekçesi için vazgeçilmez bir gerekliliktir.

(Eugenio Barba, *The Ripe Action* [Olgun Eylem])

DOĞAL VE ORGANİK

Mirella Schino

"Organik" kelimesinin oyuncunun performansındaki belli bir niteliği tanımlayan kullanımı yenidir, 20. yüzyıl tarihli bir kullanımdır. Önceleri oyuncu inanılır ve etkili olduğunda onun "doğal" olduğu söylenirdi. Yüzyıllar boyunca kendi özgün biçemine sahip yeni bir "büyük aktör"ün ortaya çıkışı, kendinden önce gelenlerin yapaylığı karşısında Doğa'nın bir tezahürü olarak karşılandı. Böyle "doğallığı" ile ünlenen bir oyuncu, seyircilerin beğenisinde, sonunda gerçekten "doğal" görünen ve kendinden öncekinin yapaylığını ortaya çıkaran bir başka oyuncunun gölgesinde kalırdı. Yeni bir yıldız oyuncu ortaya çıkıp izleyicinin duygularını altüst eder etmez bu defa da o "yapay" gözükürdü. 19. yüzyılın ikinci yarısında, yani o "büyük aktör"lerin doruk çağında, her yeni kuşak ve her yeni oyunculuk biçemi "nihayet doğal" olduğu için alkışlandı.

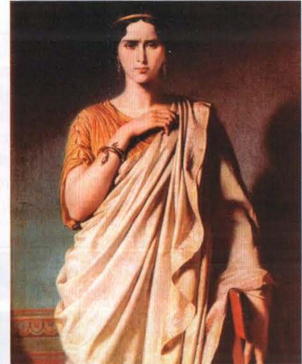
Bu bağlamda "doğal"lığın gündelik yaşam temsiline sadık olmakla hiçbir ilgisi yoktur. Bütün oyuncuların amacı gerçeğe yakın, canlı gibi gözükmekti. Öyle ya da böyle her bir gerçeğe uygunluk görüntüsü ardında kendine özgü bir sahne davranışı yoğurmaktaydı. "Doğallık" gerçekçilik anlamına gelmez; daha çok izleyicide uyandırılan tutarlılık etkisi ile ilgilidir. İzleyici ve bilirkişiler 'nihayet doğal' gibi gözüken bir oyuncudan söz ettiklerinde her ayrıntısında öylesine net bir düzenlemeye tanık olmuşlardı ki bu, izleyicilere oyuncunun sahne davranışının yapaylığını geçici bir süre için unutturabiliyordu. Sanki hareket etmenin ya da davranmanın bundan başka yolu yokmuş, ya da oyuncu, sanatı üzerinden bir doğa kesiti yaratırmış gibiydi.

Dolayısıyla 'doğallık', oyuncunun kendi sahne davranışında, yaşayan bir organizmayı betimleyen tutarlılık ve









5-8. Dört 'Büyük Aktör' resmi: (yukarıda solda) Sarah Bernhardt (1844-1923); (yukarıda ortada) Tommaso Salvini (1829-1915); (yukarıda sağda) Rachel adıyla tanınan Elisabeth Rachel Félix(1821-1858) ve (en üstte) Adelaide Ristori (1822-1906). Bir 'büyük aktör' sadece iyi bir oyuncu değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başına kadar bütün Avrupa'da oyunculuk sanatının sıra dışı ve belirli örnekleri için kullanılmış bir deyimdir. Gösterim süreci dahilinde, 'büyük aktör', zamanının oyunculuk normları ve dolayısıyla diğer oyuncular ile ilişkili olarak çelişkili bir karşıtlık işlevi görüyordu. Bu karşıtlık işlevi metnin yorumlanması için de geçerliydi, metin, alışılageldik ve bilinen zihinsel ve duygusal mantıktan ayrılıyordu, dolayısıyla izleyicilerin alışkanlıklarına ve koşullanmalarına da karşıt düşüyordu. Ortaya çıkan sonuç, çağdaşları tarafından 'yorumun çetrefilliği', 'doğanın kendisinden daha güçlü bir doğallık' veya 'fevkalade bir değişkenlik' olarak betimleniyordu. 'Büyük aktör'ün bir diğer belirgin özelliği, kendini izleyicinin dikkatine coşkuyla dayatma yetisiydi. Alanın tamamını sadece kendi varlığının hâkimiyetiyle değil, aynı zamanda sesiyle de dolduruyordu, böylece bir opera sanatçısının sesinin etkisine benzer bir etki elde ediyordu. Bunun sonucu sadece çekim ya da büyü değil, güçlülüktü. Resimlerde, portrelerde veya fotoğraflarda kaybedilen tam da bu etkidir. Ancak karikatürlerde bu etkinin birkaç izi bulunabilir.

karmaşıklığa koşut ve eşdeğer bir karmaşıklık ve tutarlılık yaratması olarak anlaşılmalıdır.

Organik ve doğal

'Doğal' ve 'doğallık' kolaylıkla karışıklığa yol açabilir çünkü bir yandan taklit düşüncesini öne çıkarırken, öte yandan uygunsuz biçimde sanat ve edebiyattaki 'doğalcılık' akımı ile ilişkilendirilebilir.

20. yüzyılda 'gerçeğe yakın' oyunculuğun yanı sıra başka açıkça yapay oyunculuk biçimleri beğeni görür. Bu biçimler insan şekil ve davranışlarının çarpıtılmış görüntülerini sergiler. 'Organiklik' deyimi oyuncunun davranışındaki karmaşıklık ve tutarlılığa işaret etmek için kullanılır. Bu karmaşıklık ve tutarlılık, çeşitlilik içeren, doğanın kurallarını izleyen bir oyunculuk biçemi yanılsamasını ayakta tutar. 'Organik' sözcüğü şimdilerde izleyicide yaratılan etkiyi belirtir, önceleri 'doğal' niteliğinin yaptığı gibi. Sonuca götüren süreçten çok oyuncunun düzenlemesinin algılanış biçimine işaret eder.

'Büyük aktör' bir yandan başka oyuncuların arasına karışırken öte yandan ayrı bir dünya olarak algılanabiliyordu. Sayısız karşıt güç, çarpışma ve diyaloglarla onun bedeninde buluşup onu bütün mekânı doldurabilecek güçte bir çelişkiler alanına dönüştürüyordu. Yapısal olarak 'büyük aktör' zıtlıklar içeren bir varlıktı. Bir şekil olarak diğerleri arasında bir bireydi, bir enerji alanı olarak ise, izleyicilerin duyu ve akıllarını tekelinde tutabilen, kendi içinde bütün bir dünyaydı. Tüm gösterim ve sahne alanının titreşimleri onun bedeninde toplanmış gibiydi.

Organik bütünlük olarak gösterim

20. yüzyıl boyunca reji sanatının yaratıcıları bu çelişkinin koşullarını tersine çevirdiler. Çeşitli oyuncu figürlerini ortak bir enerji alanına dönüştürdüler. Önceleri 'büyük aktör' kendi bireysel biricikliğinden çeşitlilik doğuruyordu. Şimdi ise reformcular çeşitli bireysel oyuncuları tek bir çelişkili organik bütünlüğün parçalarıymış gibi ele alıyorlardı. Bütün gösterim tek bir canlı organizmaya dönüşüyordu.

Çelişkili, karmaşık, birçok itki ve gerilim, ritm ve nefes tarafından sarsılabilen 'bölünmez bir gövde' olarak gösterimin icadı bütün reformcuları belirledi: Appia ve Meyerhold, Stanislavski ve Copeau, Craig ve Vakhtangov, Reinhardt ve Dullin. Antonin Artaud'nun görünüşte düşsel, fakat bol sayıda belirgin ayrıntı üzerine kurulu olan vizyonunun içine işledi.

Gösterim tek bir gövde olarak görüldüğü zaman temel hücresi birey (oyuncu ya da karakter) değil, daha küçük birimlerden meydana gelir. 20. yüzyılın başlangıcına dek sahne düzenlemesinin asgari ölçü birimi bir insanın beden ve psikolojisi ile örtüşüyordu (oyuncu, persona ya da karakter). Bu birim içinde çelişkiler barındırabilir ama bölünemezdi. Oyuncunun sanatının ilkelerinin araştırılması, hareketin ve organikliğin oluşumunun bilimsel incelenmesi, 20. yüzyılın reformcu ustalarını bedenin her bir parçasının eylemlerini ayrıştırmaya ve bunları temel birim olarak ele almaya itti. Bu eylem-birimler aynı bedenin başka parçalarıyla ilişki kurabilirler. Ama aynı zamanda başka bedenlerin eylem-birimleriyle de bağlantılar oluşturabilir, karmaşık ve canlı bir diyaloglar, karşıtlıklar, uyumlar, uyumsuzluklar ve ritimler ağı yaratabilirler.

Bu sayede, birim olarak ele alındığında bireyden daha küçük olan temel hücrelerden (eylem-birimler) başlayarak, bütün gösterim üzerinde sanki tek bir beden üzerinde çalışır gibi çalışmak mümkün olur. Bu bakış açısı organiklik algısını tekil oyuncudan tüm gösterime genişletir. Önceleri, izleyiciler tüm gösterimi tek bir 'büyük aktör'ün bedeninde görebiliyorlardı. Şimdi ise tüm gösterimin ardında organik bir bütünlük deneyimleyebiliyorlar.

'Büyük aktör' sahne doğasının yapaylığını, yüzeydeki gerçeğe yakınlık örtüsüne sarmalıyordu. Tek topluluktan oluşan gövde ise tersine, farklı doğasını yapılandırıp yüzeyde bile belirgin kılarak izleyicinin onun doğal bir organizmanın görünüşünden bağımsız olan organik niteliğini algılamasına izin verir.

Hep doğa, ama farklı bir doğa

20. yüzyılın başında gösterim, 'rejinin babaları' tarafından yaratılan organik nitelik sayesinde farklı bir doğa örneğine dönüştürülür. Böylece organiklik üzerine deneyler yapmak için öncelikli bir alan olur.

Meyerhold, Copeau, Craig, Appia, Fuchs, Reinhardt ve Stanislavski, çifte sorunsalın farkındadır. Bir yandan oyuncunun bedeni bir mikroevren, yani bir ayrıştırılabilen parçalar sistemi olarak görülürken; öte yandan topluluğun tamamı, bütünlük içinde yönetilmesi gereken bölünmez bir beden olarak ele alınır. Bu diyalektik farklı parçalar arasındaki ilişkinin, anlatılan öyküden, bireysel oyuncu yeteneklerinden ve karakterlerin niteliklerinden bağımsız olarak derinlemesine incelenmesini gerektirir.

Neredeyse görülmez olan bir dönüşümün yarattığı bu değişimin sonuçları sahne düzenlemesinin tüm alanlarında belirir. Örneğin dramaturjik açıdan, metnin merkeziyetinin içini boşaltır. Bölünmez insan bedeninin yerini, birbirleriyle bağlantılandırılması gereken özerk parçaların oluşturduğu bir alt birim almıştır. Yönetmen, daha fazla sayıda, küçük ve daha az karmaşık ama daha kolay yoğrulabilen birimlerle çalışabilir. İnsan bedeninin bu daha küçük birimleri arasındaki bağlar, bölünmez birim olarak ele alınan bireylerin oluşturduğu çalışma alanından temel olarak farklı ve daha geniş bir çalışma alanı açar. Bu çok sayıda organik parça arasında bağlar ve karşılıklı ilişkiler kurmak için, bireysel oyuncu ya da karakter arasında ilişki yaratmak için kullanılan geleneksel ölçütlere benzer ölçütler uygulanır. Adımlar, bakışlar, hareket yönleri, ağırlık, gövde, kafa, bacaklar, kollar, ayaklar, ritim, yoğunluk, gerilim ve gevşeme, ilişki öğeleri olarak düşü-

nülebilir. Bunlar olay örgüsünün dramaturjisi ile uyum içinde ya da ona karşıt olabilen, kendilerine özgü bir dramaturji içinde düzenlenebilir.

Metnin çalışma sürecindeki odak konumu iki sorunlu noktadan sarsılır: çeşit çeşit ve özerk organik hücreden oluşan bir mikroevren olarak oyuncunun bedeni ile bölünmez bir organizmanın parçaları olarak oyuncuların bütünü. Bu çifte sorun, metnin daha az önemli olduğu anlamına gelmez. Gösterim yaratma sürecinde artık metnin tek bir yönetim aracı olmadığı anlamına gelir. Metnin derinliğinin ve yüzeyinin mantığına, içeriğine, göndermelerine ve üstü kapalı anlamlarına başka ögelerin eklenmesi gerekir: belirgin ve gizli mantıklar, ilkeler, ritimler ve doğası farklı bir organiklik.

Hem uygulama hem kuram açısından mikroevren olarak beden ve tüm-gövde olarak gösterim konusunun, hücre yaşamının keşfinin biyologların düşünme ve uygulama şekilleri üzerinde yarattığı, ya da fizikçiler için atomaltı dünyanın keşfinin yarattığı sonuçlara benzer sonuçları oldu. Gösterimin içinde seyrettiği zaman kavramı değişti. Geçmiş ve gelecek iç içe geçerek değişik eylemleri ve aynı öykünün farklı yönlerini eşzamanlı olarak örebilir oldu.

Bu yöntem 'büyük oyuncu'nun sanatını tanımlıyordu: Dramın net ve tek anlamlı bir yorumundan kaçınarak kendi sahne varlığını biçimlendiren mantıkları çeşitlendirme yetisi. Bundan böyle bakış açılarının çeşitliliği çalışmanın olağan biçimini oluşturur; öyle ki tiyatroda çalışmanın genel geçer yolu artık budur.

İnsanoğlundan daha küçük hücreler ile çalışabilmek, gerçekçi olma zorunluluğundan kurtulmuş gösterimsel bir yaşamın --organikliğin-- gelişmesine izin verir. Bu gösterimsel yaşam, organikliği biyolojik anlamda tanımlayan karmaşık ilişkiler ağını yeniden üretebilir. Gündelik 'gerçeklik' ile kurulan mimesis ilişkisi, ikincil bir işleve, oyuncunun ve yönetmenin temel çalışma ilkelerini ilgilendirmeyen bir aksesuara dönüşür.







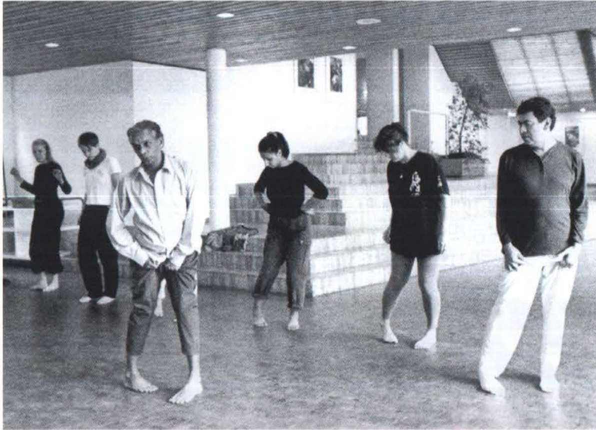
9-11. Her tiyatro türünde ve geleneğinde sahne varlığının ve organik etkinin yaratılışı, dengenin dahil edilmiş uygulamalı bir bilimin ilkelerine uyarak değişime uğratılması ile başlar: (yukarıda) Julia Varley ile Odin Tiyatrosu'nun 'tre-tre' zinciri (ISTA Montemor 1998); (ortada) Augusto Omolu ile orixas dansı (ISTA Montemor, 1998); (aşağıda) I Wayan Bawa Bali tiyatro ve dansındaki temel agem duruşunu öğretirken (ISTA Seville, 2004).

Stanislavski ve Meyerhold gibi yaratıcılıklarında farklı beğenilere sahip olan yönetmenler, aynı sanatsal temeli paylaşabilir. Tiyatroda aslolan biçem özelliği ne olursa olsun koşut bir gerçekliğin kurulmasıdır. En önemli farklılık biçem değildir. Farklılık, tiyatroda, tiyatronun sanat oluş şeklinde ve toplumdaki işlevinde kesinliklere karşı gösterilen direniş ve bilimsel isteklilikte yatar. Organiklik üzerine yapılan deneylerin kendileri teknik ve varoluşsal başkaldırıdır.

Çalışma dilleri

Her gösterim geleneğinin kendi çalışma dili vardır. Bu dil içeriden bakıldığında net ve kolay anlaşılabilir, ama başkalarına açıklaması zordur. Bu hem büyük hem küçük gelenekler için, hem bir kuşaktan ötekine aktarılan gelenekler, hem de ortak bir öykü ve bilgiyi paylaşan kısıtlı sayıda insana ait ve onların yok oluşundan sonra yaşamda kalmayacak gelenekler için geçerlidir. Bundan daha kişiye özel bir çalışma dili de vardır, her birimizin kendi mesleki davranışımız üzerine düşünürken kullandığımız dil.

Bazıları kodlanmış, bazıları kişisel olan, bazen gizli veya kuram görünüme bürünecek kadar açık olan bu çalışma dillerinin çeşitliliği, deneyimin somut özelliğini gizleyen bir deyimler ve gölgeler labirenti oluşturur. Buna karşın sözcüklerin, imgelerin ve eğretilemelerin yüzeyini kazıyarak çeşitli ve farklı kökenden gelen tiyatro insanlarının paylaştıkları bir farkındalıkla ve yinelenen ilkeler ile yüzleşiriz.





12-14. (yukarıda) P. Sankaran Namboodiri ile Kathakali (ISTA Bielefeld, 2000); (aşağıda solda) oyuncu kuşaklarının öğretmeni olmuş Jacques Lecoq'tan bir uygulama (Odin Tiyatrosu, 1968); (aşağıda) Kanichi Hanayagi ile nihon buyo (Bielefeld ISTA, 2000).

Var oluş

Bazı oyuncular vardır ki onları dinlemeyiz. Güzel sesleri ve kusursuz bir diksiyonları vardır, göze hoş gözükürler. Onlara önemli roller emanet edilir. Sahneye girdiklerinde dikkat kesilirsiniz ve 'ne kadar da güzel' dersiniz, ancak beş dakika sonra dikkatiniz küçük bir roldeki tanınmamış oyuncuya yönelir, çünkü o, şu (sahnede) var oluş denen harika yeteneğe sahiptir.

Orada ol (beğenilerek veya beğenilmeyerek). Sinir bozarak da olsa ilgi uyandır. İzlenmemek istediğinde bile kendi alanını doldur, kendini gerekli kıl. Var oluş, kaynağını ruhtan alan ayırt edici bir niteliktir. Işıyarak yayılır ve kendini dayatır. Oyuncu, kendi varlığının farkında olduğunda duyduklarını ifade etmeye cüret eder, ve bunu uygun biçimde yapar, çünkü çabasızdır: izleyici onu izler, onu dinler.

Bu kaçınılmaz bölünme fiziksel bir duyumsamanın etkisi altında gerçekleşir ve bize şöyle dedirtir: 'Bu gece ne kadar da kötü oynadım, izleyiciyi hissetmedim'. İrademizin dışında kalan bir nedenden ötürü orada değildik, rolümüzü iyi kötü oynadık, ama onu yaşamadık. Sahneye adım attığımızda karakterin ruhu bizi izlemedi, ve bütün oyun boyunca onu boşuna aradık.

Oyuncunun sanatı bir gizemdir. Başarısı sadece çalışmaya, hazırlığa, akıl ve isteme bağlı değildir. Sanatı-

mızı ilgilendiren konularda kusursuz ölçüde uzmanlaşmış, hayran olunası bir bedene ve sese sahip bir kişi bile berbat bir oyuncu olabilir. Bu düşünce bizim sahne jargonumuzda binbir şekilde ifade bulur. Büyük Mounet-Sully şöyle derdi: 'Bu gece, tanrı aramıza inmedi'. Sezgileri güçlü bir melodram oyuncusu şöyle demişti: 'Bu rol benim ayakkabılarımın içinde değildi'. Kibirli oyuncu şöyle diyecektir: 'Bu gece izleyici ne kadar da donuk!' Başka birisi, sahneden inerken boğazını temizleyecek, ses tellerine dokunacaktır. Kesin olan tek şey, hepsinin kendilerinden bağımsız bu var oluşa duydukları gereksinimdir.

(Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* [Bir aktörün anıları])

Axé, shinmyong, taksu

'Organiklik' ve 'varoluş' sözcükleri başka geleneklerin çalışma dillerinde bulunmaz. Ama bütün gelenekler oyuncudaki bu niteliğe işaret eden deyimlere ve benzetmelere sahiptir.

Transın yaygın ve tanınan bir etkinlik olduğu kültürlerde genellikle çarpılma ile ilişkili sözcüklere başvurulur. Candomblé'den esinlenen Afro-Brezilyalı dans ustası Augusto Omolú, axé'den söz eder. Axé, orixas'tan, yani doğadaki güçlerin farklı dışavurumlarını betimleyen tanrılardan gelen kıvrak bir enerjidir.

Augusto Omolú, o geceki dansında axé alıp almayacağından emin olmadığını söyler. Dönüşüm ona bağlı değildir, onun hiçbir payı olmadan gelen 'bir şey'dir. Axé bağış gibi gelir. Ardından Augusto net bir duyumsama yaşar, bilinmeyen bir şeyi beceriyle kullanmakta olduğunu hisseder, sanki kendi bedeninin gizemli güçler içeren bir bölgesine dalmıştır.

Şaman kültürünün hâlâ yaşamakta olduğu Kore'de shinmyong deyimi bir ruhun bir insanın bedenine girişini belirtir. Aynı deyim izleyicinin dikkatini çeken oyuncu için de kullanılır.

Bali'li gösterim sanatçıları sözlük anlamı 'ışığı alan yer' olan taksu'dan söz eder.

Oyuncu, izleyiciye etki eden 'başka' bir enerji tarafından aydınlatılır. Oyuncunun denetimi dışında kalan tanrısal bir esin, oyuncuyu gücü altına alır. Axé ve shinmyong gibi taksu da oyuncunun kararına bağlı değildir. Onun tek yapabildiği fark etmektir: 'bu gece taksu vardı' veya 'bu gece taksu yoktu' (Bkz. Enerji).

Matah, mi-juku, kacha

Bali'de, oyuncunun enerji değişikliğinin farklı nitelikte bir canlılık oluşturduğu duygusu çeşitli biçimlerde anlatım bulur. Ndigupan (ya da menjivai), 'yaşam vermek' anlamına gelir. Hidup yaşam anlamına gelir. Eğer hidup yoksa, oyuncu (veya onun oyunu) matah olur, yani olgunlaşmamış, doğru tattan yoksun. Matah'ın karşıtı anlamına gelecek bir 'olgun' sözcüğü yoktur. Yaşlı anlamına gelen wayah eski veya zayıf anlamında değil, zindelik ve yaşam gücü anlamında kullanılır. Güneş öğle vakti yaşlıdır, günbatımında gençtir. Wayah cisimleşmiş bilgidir. Sampun wayah 'ham' veya 'kararsız' olma izlenimi vermeyen bir danstır. Balili usta I Made Djimat bir okulun doğru dans etmeyi öğretebileceğini ancak dansçıların buna karşın ngidupan'a ulaşamayacaklarını, yani danslarına 'yaşam veremeyeceklerini' ileri sürer. Bir oyuncu wayah olmaksızın doğru biçimde dans edebilir. Charles Dullin'in söylediği gibi: Var olmak (veya organik etki) teknik donanıma bağlı değildir.

Japonya'da mi-juku, yani ham deyimi olgunluğa ermemiş dansçıyı belirtir. Bali dilindeki matah gibi, mi-juku da bir dansı ona yaşam verebilecek ölçüde içselleştirmemiş olan dansçıyı betimler. Japonya'da da, bir oyuncunun teknik açıdan kusursuz olabileceğinin ve buna karşın iki iki'den, yani izleyiciyi büyüleme özelliğinden yoksun olabileceğinin farkındadırlar. Iki iki 'canlı', 'parlak', 'ışıldayan' anlamına gelir.

Büyük odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi, farklı geleneklerin çalışma dillerindeki bu yinelenen imgeyi fark etmişti. Onun anadili olan Oriya dilinde bir oyuncunun kacha, yani olgunlaşmamış veya ham olduğu, buna karşıt olarak da izleyiciyi sürükleyen oyuncunun pakka olduğu düşünülür.

FİZİKSEL EYLEMLERLE ÇALIŞMAK: ÇİFT EKLEMLEME

Marco de Marinis

20. yüzyılın yeni tiyatrosunun kurucuları gerçek bir eylemin üstesinden gelmenin –yani sahnede gerçek şekilde hareket etmenin– kontrolsüz doğaçlama veya doğalcılık ile mümkün olmayacağını aksi iddia edilemez biçimde de kanıtladılar. Böyle bir amaca ulaşmak için disiplinin, teknik eğitimin ve biçim geliştirmenin uzun yolunu izlemek kaçınılmazdır. Sahne üzerinde fiziksel bir eylem ancak yapay bir biçime, katı ilkelerin sınırları içinde kök salmış bir hareket dizisine dönüşürse gerçek eylem halini alır. Ancak bu yolda kendini basmakalıp, otomatik ve organik olmayan karmaşadan kurtarabilir: başka bir deyişle, yapay kendiliğindenliğin dizgininden kurtularak. Yapay kendiliğindenlik, teknik keskinlikten önce gelen aşamadır, dolayısıyla eylemin istemli kontrolünden de önce gelir. Sonuç olarak, sahte kendiliğindenlik aldatıcı ve sözde bir özgürlüktür.

Oyuncu için gerçek kendiliğindenlik teknikten sonra gelir ve teknik kesinliğin ötesinde gerçekleşir. Eylemin istemli kontrolüne dayandığı için etkili özgürlüktür. Buna karşın, kaçınılmaz yapaylık ve teknik sınırlamalar bu gerçek kendiliğidenlik özelliğine ulaşmak için yeterli değildir. Bir fiziksel eylemin gerçek –ve bu sayede etkili– olabilmesi için özgün, hissedilir, içten ve deneyimlenebilir olması gerekir. Oyuncunun içsel ve dışsal benliğinin arasındaki organik bir uyum üzerine kurulu olması gerekir. Beden-bilincin bütünü tarafından gerçekleştirilmesi gerekir.

Bir eylemi sahne üzerinde gerçek (bilinçli ve istemli) kılan iki gerekli koşulu şu şekilde özetleyebiliriz:

1. Kesinlik, biçimsel dış tutarlılık olarak (çoğunlukla bir hareket dizisi tarafından desteklenir);

2. Oyuncunun (sahne) var oluşu tarafından sağlanan içsel tutarlılık olarak organiklik. Oyuncunun var oluşu ise bir alt hareket dizisi tarafından desteklenebilir. Eylemin psiko-fiziksel bütünlüğü olarak organiklik, kesinlik içindeki vazgeçilmez özgürlük payının tek güvencesidir ve hareket dizisi içinde doğaçlamaya izin vererek gerçek bir kendiliğindenlik özelliği elde eder.

Birinci eklemleme

20. yüzyılın ustaları arasında gerçek sahnesel eylemin koşulları üzerine gerçek bir görüş birliği vardır. Bakalım bu koşulların nasıl biçimlendirilebileceği konusunda, yani ustaların bu koşulları gerçekleştirmeye çalışırken kullandıkları teknik yöntemler konusunda, benzer bir görüş birliği bulmak mümkün mü. Çift eklemleme olarak adlandırabileceğim böyle bir görüş birliği vardır. Çift ayrıştırmadan da söz edebilirdim, çünku bu yöntemin öncelikli amacı, oyuncuyu kendi bedeninin kullanımında ve eylemlerinin sahne üzerinde montajlanması sırasında kısıtlayan zihinsel ve fiziksel otomatizmleri kırmak (ayrıştırmak)tır. Birinci eklemleme (ayrıştırma) bedeni ilgilendirir, ikincisi ise hareketi ve sahne eylemini.

Oyuncunun bedeninin parçalara ayrılması sürecine 'birinci eklemleme' adını veriyorum. Beden birçok farklı parçalara ayrılır (bir kukla ya da makine gibi), ardından farklı, yapay bir anatominin birleşme kurallarına uyarak yeniden birleştirilir. Amaç yaşayan, biyolojik ve gündelik bedeni, sözde, gündelik-dışı ve sahne eylemlerini gerçekleştirmeye hazır bir 'yaşam-içindeki-bedene' (Barba) dönüştürmektir.

Birinci eklemlemeyi net bir şekilde açıklayan usta, sahne hareketi kuramcısı, François Delsarte'ydi. Beden ve her bir organı üç kurala (içedönük, dışadönük ve etkisiz) göre ayrıştırandı. Birinci eklemleme sonucunda oluşan yapay anatominin temel ilkelerini ortaya koymuştu:

1. Organların normal hiyerarşisini tersine çevirerek bedenin anlatımsal odağı konumuna yükseltilen üst gövdenin üstünlüğü;

2. Bölümlerin, yani bedenin her biri özerk eylemler; gerçekleştirebilen, hatta diğer parçaların eylemleriyle karşıtlık oluşturabilen farklı parçalarının bağımsızlığı.

Organların bağımsızlığı ilkesi üzerinde biraz duralım. Bu konuyu hem Meyerhold hem Decroux araştırıp köktenci bir biçimde ama görünüşte karşıt ifadelerle ortaya koydular: 'Biyo-mekanik baştan aşağı burnunun ucunu oynatırsan tüm bedeninin hareket edeceği ilkesi üzerine kuruludur. En ufak organın hareketine bütün beden katılır' (Meyerhold).

İnsan neyi hareket ettirmek istiyorsa sadece onu hareket ettirmelidir: ya tek bir belirli organı ya da birçok organı. İnsanın hareket ettirmek istemediği parça, hareketsiz kalmalıdır. Bunu herkes bilir, ama yinelemek gerekir. Hareketsiz kalmak için hareket etmeyi istememenin gerekli olduğuna inanıyoruz. Gerçekte bunu istemeden hareket ediyor olduğumuza göre, hareket etmeyi istememek gereklidir. (Decroux)

Bu iki ifade sadece görünüşte karşıttır, çünkü her ikisi de şunları varsayar:

1. Birbirinden farklı ve kısmen bağımsız bir organlar bütünü olarak aynı gösterimsel beden düşüncesi;

2. Bedenin doğal ve gündelik denilen kullanımını belirleyen otomatizmleri ve mekanik tepkileri kırmak için bu organların (yani bütün bedenin) doğal ve gündelik olmayan bir kullanımına kısıtlanmanın ve oyuncunun organlar üzerinde tam denetiminin gerekliliği.

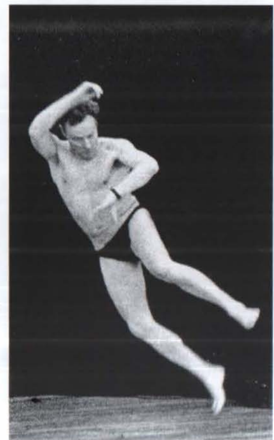
Bütün bedenin en ufak harekete katılmasına izin vermek de, bedenin bir parçasını yalnızca bir başka parçası ile hareket edebilmek için engellemek de yapay davranı-





15-20. Bir sahne varlığı arayışı, ve dolayısıyla organik etki arayışı, 20. yüzyılın başından bu yana Avrupa tiyatrosunun dönüşümüne eşlik etmiştir. Bunun en bilinçli ve ısrarcı önderlerinden biri Jacques Copeau (yukarıda solda) ve onun 'küçük geleneği' olmuştur: Charles Dullin (yukarıda ortada), Antonin Artaud (yukarıda sağda), Etienne Decroux (aşağıda solda), Marcel Marceau (aşağıda ortada) ve Jean-Louis Barrault (aşağıda sağda). Metin odaklı tiyatro, mim ve pantomim alanlarında güçlü olan bu oyuncular soyağacında, karşıtlıktan hassas dengeye 'yinelenen ilkeler'i bulmak mümkündür.





şın net örnekleridir. Bu doğal olmayan, kendiliğinden olmayan, kolay olmayan davranış, öğrenilmeyi gerektirir ve kesinlikle tam bir engellemeden başlayan bir teknik varsayar. Her iki davranış biçimi de, kendi farklı yöntemleriyle gündelik davranışı yönlendiren en az çaba ilkesine karşı yol alırlar.

Birinci eklemleme, organların bağımsızlığı ilkesiyle, oyuncunun ve dansçının bedensel eğitimini ilgilendiren bütün 20. yüzyıl temel deneyimlerinde bulunur: Dalcroze, Laban, Stanislavski, Meyerhold ve Decroux'dan Grotowski, Barba, Pina Bausch ve daha birçoklarına. 1940'larda Artaud tiyatroyu 'kemiklerin, organların ve hecelerin çarpışmasından bedenin anatomik olarak yeniden üretildiği bu ateş ve gerçek et potası' olarak tanımlayarak en güçlü ve en şiirsel imgeyi verdi.

Son olarak, organların bağımsızlığı ilkesinin bütün Asya dans tiyatrolarında ve 'yalıtım' deyimiyle bilindiği modern dansta da var olduğunu unutmayalım.

İkinci eklemleme

Oyuncunun doğaçlama ve montaj çalışması boyunca fiziksel davranışa, yani, el kol işaretleri ve hareket sıralarına uygulanan parçalara ayrılma sürecine 'ikinci eklemleme' adını veriyorum.

Bu süreç gündelik yaşamdan somut bir eylemi aktarabilir de, aktarmayabilir de. Aynı biçimde bir dış göndermeye sahip olabilir de, olmayabilir de. Sahne davranışını en dakik eklemlemelerine (bir eylemin atomları veya hücrelerine) ayrıştırma, ve ardından onu zaman içinde sıralanmanın yatay eksenine ve özellikle de eşzamanlılığın dikey eksenine uyarak yeniden birleştirme sürecinden geçirme eğilimi, 20. yüzyıl ustalarının uygulamalarında yinelenen bir eğilimdir. Yeniden birleştirme süreçleri bir sanatçıdan ötekine epey farklılık gösterebilir, ama hepsinin mantığı aynıdır. Görünüşe karşın Stanislavski örneğinde bile bu asla bir gerçeğe yakınlık ya da gerçeğe uygun taklit mantığı değildir. Daha çok eylemin sahne üzeri yaşamını, yani izleyicinin onu gerçekmiş gibi deneyimlemesini sağlayan şeyi korumayı amaçlayan farklı bir mantıktır. Daha 1910'da Meyerhold şöyle yazmıştı: 'Sahne ritminin özü, gerçekliğin ve gündelik yaşamın ritminin karşıt kutbundadır'.

Birinci eklemleme, tek tek hareketlerin, jestlerin ve duruşların yapılışındaki otomatizmleri kırmayı amaçlar. İkinci eklemleme ise daha çok hareketlerin, jestlerin ve duruşların bir arada düzenlenmesini belirleyen otomatizmlerin kırılmasını amaçlar, bu nedenle sahne eylemini büyük ölçüde kısıtlar.

Kuşkusuz Meyerhold ve Decroux bu araştırma alanındaki en sıradışı örneklerdir. Ama (yanlış yere psikolojik gerçekçiliğin önderi sayılan) Stanislavski'yi ve parçalara ayrıştırma sürecine verdiği önemi anımsamak hakça olur. Hem öğrencinin, hem deneyimli oyuncunun, eğitimin ve yaratıcı sürecin her aşamasında bu süreci yönetmelerini istemişti. Bu, 'hareketin içsel duyumsanışı' tarafından desteklenen, kesintisiz, akıcı bir 'üç boyutlu hareket'e ulaşmak için oyuncunun kendi kendisi üzerine



21. Koreli Jindo Sitkim Kut'tan Odin Tiyatrosu'nda şaman ritüel uygulaması (1999). Bu açıdan Grotowski'nin Paris'teki Collège de France'ta 1998'de son dinleyici karşısına çıkışında tiyatroda ve ritüeldeki 'organik eylemler çizgisi'nden söz ettiğini belirtmekte fayda var.



22-23. (yukarıda) Japonyalı no sanatçısı Nobushige Kawamura, oğlu Kitaro'ya gösterim sırasında yinelenen bir ses dizisini öğretiyor. (sağda) Klasik Asya tiyatro türlerinde, Avrupa'daki tiyatro türlerinin aksine, sahne varlığının yaratılışı, hareket dizilerinin ve gösterime ait sözcüklerin özümsenmesiyle eşzamanlı olarak gerçekleşir (Bkz. Çıraklık, Alıştırmalar ve Eğitim).

yaptığı çalışmada; ve her sahnenin ve barındırdığı göreceli eylemlerin kendi amaçlarına ve görevlerine göre aşama aşama ayrıştırılması sayesinde karakter üzerine yapılan çalışmada uygulanır.

Genel ilkeler

Eksiksiz bir tanım verme iddiasında olmaksızın, sahne eylemini ayrışma/yeniden birleşme sürecini düzenlediğini düşündüğüm bazı genel ilkeleri ortaya koymak isterim.

Birinci ilke, Stansilavski tarafından, yukarıda sözünü ettiğim üç boyutlu hareketleri betimleyen sayfalarda belirlenir: kesintisiz bir sahne eylemi akışı, gerçek yaşamdaki fiziksel eylemin akışının ve devamlılığının bir taklidini değil, eşdeğerini oluşturur. Bu akıma ancak karşıt bir süreçten geçerek ulaşılır, yani bir ayrışma ve kesinti sürecinden. Oyuncu sürekliliği açıkça tanımlanmış dakik bir art arda aşamalar dizisi olarak düşünmeyi öğrenmelidir.

Sahne eyleminin yeniden birleştirilmesinin/montajının üç temel ilkesi şunlardır:

1. Karşıtlıkların oyunu (ritmik, dinamik, vs.). Ayrıştırıldıktan sonra, bir eylemin farklı parçaları (atomları, hücreleri), hız, yoğunluk ve enerji niteliği bakımından sürekli ve ani değişiklikler mantığına uyarak seçici bir biçimde yeniden birleştirilir.

2. Bir eylemin çizgisel olmayışı. Bu ilke de, kendi içinde üç alt ilkeyi kapsar:

a) Katı bir mantıksal-nedensel bağlantının yokluğu: önce gelmesi gereken sonraya yerleştirilebilir ve tersi.

b) Farklı bir yineleme: Aynı eylem (ya da eylem parçası) farklı bakış açılarından birçok kez önerilebilir. (Bu, kübist düzenlemenin ilkelerinden biridir, ve 'kübist oyunculuk' Meyerhold'ün oyuncularının davranışı üzerine yapılmış bir yorumdur.),

c) Dikey montaj: Daha fazla eylemin eşzamanlılığı (bir başka kübist ilke). Böyle bir sonuca birinci eklemleme süreci sayesinde ulaşılabilir.

3. Bir eylemin öngörülemez oluşu: her eylem oyuncu tarafından öyle bir biçimde gerçekleştirilmelidir ki izleyici, eylemin hangi yönde ve hangi ritmik ve dinamik yöntemlere uyarak gelişeceğini öngöremesin.

İzleyicinin öngöremeyeceği eylemlerden oluşan bir sahne nasıl düzenlenir?

Şimdilik verebildiğim yanıtlar şöyle:

– Değişiklikler bir karşıtlıklar oyunu üzerinden yaratılmalı (1 numaralı ilke).

– Eylem, onu 'olumsuzlayan' simgeler (ya da daha doğrusu işaretler) aracılığıyla tekrar tekrar ayrıştırılmalı ve kesintiye uğratılmalı.

Bunlar birbirine karşıt özellikleriyle mikro-eylemlerdir: Geri çekilmeden önce ileri hamle yapmak, sağa doğru gitmeden önce sola hareket etmek, dikleşmeden önce eğilmek, vb. Bedensel mim sanatındaki tok'u, biyomekanik'teki otkaz'ı unutmamalıyız.

Bütün bu çalışma, karşıtlık ilkesi (bir eylemin önceden belirlenemezliğini böyle anabiliriz) organların bağımsızlığı ile karıştırılarak daha incelmiş ve daha karmaşık bir minyatürleştirme düzeyine çekilebilir.

(Marco De Marinis, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novocentro teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000).

RİTM

Ritm içindeyim, demek ki varım. (*Marcel Jousse*, L'antropologie du geste [Jestlerin Antropolojisi]) *Ritm, düzenli hareketlerde salıverilen bir duygudur.*

– Platon, *Timon*

Yontulmuş zaman

Oyuncu ya da dansçı zamanı heykel gibi yontmasını bilendir. Somut olarak: eylemlerini uzatarak ya da keserek, zamanı yontar; ona bir ritm verir. 'Ritm' sözcüğü Yunanca 'rheo' sözcüğünden gelir, 'akış, akıntı' anlamına gelir. Ritm'i etimolojik kelime anlamına göre belli bir 'akış biçimi' olarak tanımlayabiliriz.

Genellikle zamanı saatler ve takvimler yardımıyla ölçeriz ve öznel olarak algılarız. Bir gösterim sırasında oyuncu ya da dansçı bizi 'zamanın akışına' duyarlı kılar. Ritm, bir eylem süresini maddeleştirir. Bunu ardarda oluşan aynı türden ve değişik gerilimler sayesinde yapar. Bir bekleme, bir beklenti yaratır. Duyularımız ritmi bir çeşit nabız atması, farkında olmadığımız bir şeye doğru yönelme, değişerek yinelenen bir akış, kendini yadsıyan bir süreklilik olarak algılar. Ritm, zamanı yontarak onu 'yaşam içinde zaman' haline getirir.

Bir sözcüğün hecelerini ya da bir melodinin notalarını sıralarken belli kurallara uymak zorunda kalırız. Aynı şekilde, bir ritm duygusu yaratabilmemiz için süre parçacıklarını ardarda getirmemiz yetmez. Belli kurallara uymamız gerekir.

Örneğin, bazı dillerde, kısa ve uzun heceler belli bir düzende birbirlerini izlediğinde, vurgulu ve vurgusuz heceler birbirlerinin ardından geldiğinde, ince sesler daha kalın seslerden oluşan bir melodinin önünde duyulduğunda, ses her zaman düzenli olmayan aralıklarla kesildiğinde kulak bir ritm duygusu algılar.

Bu nedenle, ritmden söz edildiğinde sessizlikten ve durmaktan da söz edilmiş olur. Durma ve sessizlik, ritmin üzerinde geliştiği bir fon kumaşı gibidir. Durma ve sessizlik bilinci olmazsa ritm olmaz. İki farklı ritm, sesleri ile değil, sessizlik ve durmaların düzenlenme biçimiyle birbirinden ayırı edilir.

Akışkanlığın bir türü sürekli değişikliktir, soluktur. Bu akışkanlıkta her hareketin ton ve melodi karakteri korunur. Diğeri, monotonlukla eşanlamlıdır ve yoğunlaştırılmış sütü andırır. Bu çeşit akışkanlık izleyicilerin dikkatini canlı tutamaz, onları uyutur.

Denizdeki dalgaların, rüzgârda uçuşan yaprakların, ateşteki alevlerin ritmleri gibi yaşam içindeki ritmin sırrı, durma anlarında bulunur. Bu duruşlar durağan hareket-

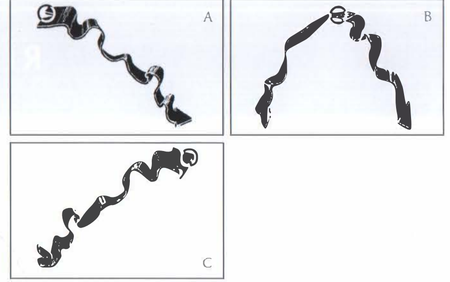




1-2. (üstte) Müziksel fikirler (1931): Eisenstein'ın Meksikalı tasarımı. (solda) Kendi kendini yadsıyan düz bir çizgi gerilime dönüşüyor: Pasifae (1944) muşamba üstüne gravür; Henri Matisse (1869–1954).



3. Bu sahnedeki ritm, Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın erkek rolü oynarkenki düz çizgisinin, onnagata Kanichi Hanayagi'nin (kadın rollerinin oyuncusu) kavisli çizgisiyle karşıtlık oluşturmasından çıkıyor. İki sevgilinin buluşmasına ilişkin bir sahnede birlikte eşzamanlı bir durma ve hareket imgesi yaratıyorlar.



4-6. Oyuncu, sadece hareket aracılığıyla değil, hareket ve durma gelgitiyle zaman ve uzam içinde beden itkilerinin, alıkoymalarının ve desteklerinin orantılanmasıyla "ritm"e dönüşür. Doris Humphrey bir dans tümcesinin üç olası gelişimine işaret ediyor:

A Tümcenin başında bir doruğa çıkış giderek inişe geçiyor; B. Yavaşça başlayan bir tümce ortada doruğa çıkıp sonra sona doğru iniyor; C. Doruğa yavaşça çıkan bir tümce birdenbire sona eriyor.





7-8. (üstte) Meyerhold'un Öğretmen Bubus'unda (1925) sahne dekoru bir piyano klavyesi olmak üzere açılarak kendini ritme dönüştürüyor. (altta) Dinamik dönüşüm olarak ara: bir sonraki eylem ne olacak? İspanyol oyuncu Toni Cots ile Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi Malakoff İSTA'da (Fransa) 1985'te bir gösteri sırasında.

sizlik anları değil, geçiş zamanlarıdır, bir eylemden ötekine geçerken meydana gelen değişimlerdir. Bir eylem durur ve saniyenin bir kesiti kadar kısa bir süre tutulur. Bu tutuş daha sonraki eylemin itkisini oluşturan bir karşıt itki yaratır. Şematik yapılardan ve stereotiplerden sakınmanın tek yolu, dinamik sessizlikler, yani zaman içinde enerji yaratmaktır.

Duruşgeçiş, devam etmeye çabalayan vuruşlarını yitirirse donar ve ölür. Dinamik geçiş statik duruşa dönüşür.

Duruşgeçişlerin hangi noktaya kadar uzatılabileceğinin öğrenilmesi gerekir. Duruşgeçişler oyuncunun eylemlerini birbirine bağlamasını sağlar. Aynı zamanda eylem dizilerindeki her ayrıntı/eylemi biçimlendirerek izleyicilerin algılamalarını biçimlendirmiş ve yönlendirmiş olur. Ritmin dinamiğiyle oynamak kültür oluşturma ve kültürden soyutlama tekniklerinin etkilerini, (yani kultürümüzde var olan ya da özel bir teknikle öğrendiğimiz duruş ve hareket olanaklarını kullanma yöntemlerini) kırar. Zaman ve mekân içinde varlığımızı, çocukluğumuzda ya da meslek yaşamımızın başında edindiğimiz alışkanlıklar ya da dinamik boşalmalar sayesinde gösteririz.

Genellikle oyuncular sahnede bir sonraki eylemlerinin ne olacağını bilir. Bir eylemin içindeyken, sonra gelecek olanı düşünürler. Bu da otomatik olarak oyuncuların dinamiklerini etkileyen fiziksel bir işlemi beraberinde getirir. İzleyiciler de kinestetik duyularıyla oyuncudaki değişimi algılar. Kimi gösterimlerin dikkatimizi canlı tutmakta başarılı olamama nedenlerinden biri de oyuncu/dansçının ne yapacağını duyularımız düzeyinde önceden anlamamızdır.

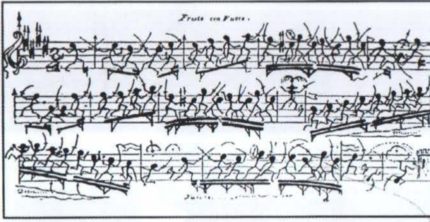
Sorun şudur: Yapması gereken eylemleri daha önceden bilen oyuncu/dansçı, nasıl hem eylemin içinde olup hem de sonra gelen eylemin kendisi ve izleyici için sürpriz olmasını sağlayabilir?

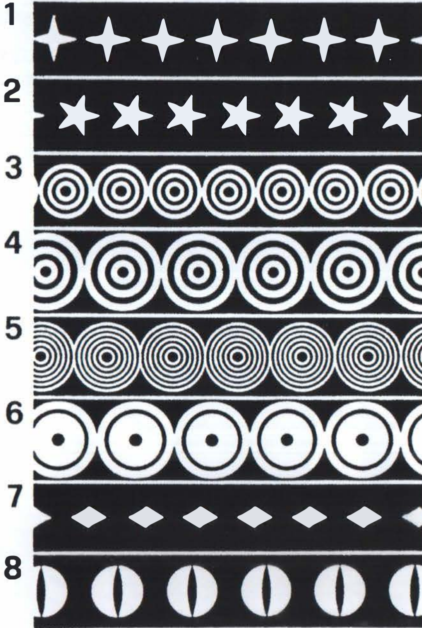
Oyuncu/dansçı bir eylemin içindeyken onu yadsımalıdır. Bir eylemi yadsımanın değişik yöntemleri vardır. Örneğin, oyuncu önceden kararlaştırılmış bir yönde ilerleyeceğine, yolunu değiştirebilir. Oyuncu eylemine daha önceden belirlediği bir yöne karşıt bir yönde başlayabilir. Oyuncu eylemi, yapısını değiştirmeden, yavaşlatabilir. Oyuncu duruşgeçişlerin sürelerini uzatabilir. Bir eylemi yadsıyarak uygulamak, eylemin içinde çok sayıda mikroritm oluşturmak demektir. Bu da yapılan eylemin bütünüyle içinde olmayı, yapılan eyleme yoğunlaşmayı gerektirir. Böy-





9-10. Japonya'da deneyim aktarımı. Japon usta (Katsuko Azuma) bir öğrencisine (Mary Azuma) "ritmi öldürme"yi çeşitli yöntemler kullanarak öğretiyor (Volterra İSTA, 1981).





11-12. (en üstte) Müzik karşıtı ritm: Beethoven'in Eroica'sının notalarının Fransız karikatür sanatçısı Jean Grandville (1803-1847) tarafından hareketli çizimi. (altta) Sentetik ritm: Fischinger'in "çizim şekilleri". Alman sanatçı Oskar Fischinger'in hareketli çizim üzerine yürüttüğü araştırma, onu çok özel bir müziksel dünya yaratmaya yönlendirdi. "Dekoratif" bir ritm uyarınca düzenlenmiş bir çizimin sesler üretebilmesi gerektiği varsayımının çekimine kapılmıştı. Gerçekten de onun çizilmiş kompozisyonlarının "okunması" şaşırtıcı etkiler üretiyordu. Geometrik motiflerin yinelenmesiyle elde edilen yeni seslerin pek çoğu önceden işittiği hiçbir sese benzemiyordu. Dahası, Mısır stilizasyonlarına dayalı "kobralar dizisi" çizimi, yılanların çıkardığı seslere benzer sesler üretiyordu. Tek merkezli çemberler, çok çeşitli çınlamalar üretiyordu ve bir inci dizisi fagot benzeri bir ses çıkartıyordu. Bu deneyler sentetik müziğin başlangıçlarıydı. Fischinger'in çizimleri foto-elektrik hücrelerin önüne yerleştirildiğinde geniş bir sentetik sesler yelpazesi üretebiliyordu. Örneğin 1. buharlı düdük, 2. otobüs kornası, 3. elektrikli zil, 4. çalar saat sesi, 5. telefon zili, 6. tehlike sireni, 7. mors sesleri, 8. gemi düdükleri.

lece sonraki eylem oyuncunun kendisi ve izleyiciler için önceden bilmedikleri bir sürpriz gibi doğacaktır.

Bu olay bedenimiz ve beden gerilimlerinin algılanabilme yeteneği olan 'kinestezi' sayesinde mümkündür. Kinestezi aynı zamanda başka insanlardaki gerilimlerin niteliklerini algılamamızı sağlar ve başkalarının amaçlarını anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, yolda yürürken karşıdan gelen kişilere çarpmamamızı sağlar. Biri bize yaklaştığında, okşamak amacıyla mı vurmak amacıyla mı yaklaşıyor? Bunu sezebiliriz. Kinestezi, düşüncemizin işe karışıp tepki vermesinden önce karşımızdakinin amacını yakalayıp ona tepki vermemizi sağlayan psikolojik bir radardır.

Kinestezi duyusu her tür gösterimin temel öğelerinden biridir. İzleyicinin oyuncu/dansçının amaçlarını izlemesini, yaşamasını, duymasını ve çoğu kez önceden algılamasını sağlar. Kinestezi duyusu çoğu kez oyuncunun amacını daha oyuncunun kendisi fark etmeden algılar ve eylemin yaratması gereken sürprizi yok eder."

(Eugenio Barba, *Silver Horse* [Gümüş At])

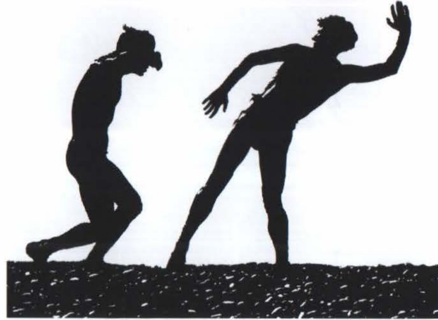
Jo-ha-kyu

Japoncada *Jo-ha-kyu* deyimi, oyuncu tarafından gerçekleştirilen eylemlerin üç aşamasını anlatır. Birinci aşama (*jo*, geri tutmak) yükselen bir güçle onun gelişmesine karşı koyan başka bir güç arasındaki karşıtlık tarafından belirlenir. İkinci aşama (*ha*, kırmak, yarıda kesmek) karşı koyan gücün yenilip aşılması anıdır. Üçüncü aşama (*kyu*, hız) eylemin toplanıp, bütün gücünü boşalttığı ve sanki yeni bir engelle, bir direnişle karşılaşmışçasına, aniden durduğu zamandır.

Klasik Japon tiyatrosunda, *jo-ha-kyu* ritmik tümcesi yalnız oyuncu ve dansçıların eylemleriyle ilgili değildir. Gösterimin tüm örgütlenme düzeylerinin bir parçasıdır. Beden hareketlerine, müziğe, her oyunun her oynanışına uygulanır ve bütün bir gösterim gününün ritmini belirler. Her durumda öğrenci oyuncu ve dansçılar için *jo-ha-kyu*'yu bilmek önemlidir, çünkü onlara öğrencilik yaşamlarının başında ritm'i çalışmalarının içine almayı, kavrayıp kendilerine mal etmeyi öğretir.

Öğrencisine *jo-ha-kyu* ilkelerine uygun hareket etmeyi öğretmek için Katsuko Azuma, dirençler ve yeni gerilimler yaratır. Birinci resimde (Resim 9) usta öğrencisinin arkasında durup onu kuşağından tutar. Böylece tutularak frenlenmiş öğrenci ilk adımını atmak için bir güç harcar, dizlerini kırar, ayaklarını yere sıkıca basar ve üst bedenini hafifçe öne doğru eğer. Usta tarafından birden bırakıldığında, öne doğru hareketin önceden belirlenmiş sınırına kadar hızla gider ve birdenbire durur. İkinci fotoğrafta (Resim 10), birinci fotoğraftaki işlemin benzerini görürüz, ancak bu kez usta öğrencinin önündedir ve şemsiyenin ucundan iterek bir direnç oluşturur. Sonra yavaş yavaş direnci azaltır, öğrencinin hızla ilerlemesine izin verir ve birden direnci arttırarak öğrenciyi aniden durdurur.







13-15. Temel bir biomekanik alıştırması, yüz tokatlama, üç aşamaya bölünen bir eylem örneği: (A) bir hazırlıkla başlama, sonra (B) ters yönde gitme ve en sonunda (C) tokatın kendisi. Üst beden duruşundaki değişiklik dengeyi etkiliyor ve sonuçta yeni bir duruş ile yeni bir kas durumu. Bu eylemin otkaz (red) denilen biomekanik ilke tarafından nasıl geliştirildiğine dikkat edin: Öyle hareket etmeli ki eylem, karşıtı ile başlasın (Bkz. Denge ile Karşıtlık).

Batı tiyatrosu oyuncularının da değişik ritmlerle eylemlerini gerçekleştirmeyi öğrenmeleri gerekir. İşte Stanislavski'nin bu konudaki çalışmaları hakkında Toporkov'un anlattıkları:

"Stanislavski değişik ritmleri kullanarak kendi ustalığını gösterirdi. Gündelik yaşamdan çok basit bir bölüm alıp bu sahneyi değişik ritmlerle oynardı. Örneğin, önce, bir tren istasyonunda trenin kalkmasına bir saat kala gazete alan birini, nasıl zaman geçireceğini bilmeyen biri olarak, sonra aynı kişiyi trenin kalkacağı anons edilirken gazete alan biri olarak, daha sonra da, tren hareket etmeye başladığında gazete alan biri olarak oynardı. Bu sahnelerdeki bütün eylemler aynıydı ancak tamamıyla değişik ritmlerdeydi. Konstantin Sergeyeviç bu alıştırmayı herhangi bir sırayla yapabilirdi: ritmi arttırarak, ritmi azaltarak, ritmi aniden değiştirerek. Bu alıştırmalarda ustalığın ne olduğunu anladım, tekniği, sanatımızın elle tutulabilir tekniğini anladım. Bütün bunları ustalıkla yapabilmesi, kendi üzerine yaptığı yoğun ve aralıksız çalışmanın sonucuydu."

(V.O. Toporkov, *Stanislavsky in Rehearsal* [Stanislavski Provada]).

Biyolojik hareketler ve bedenin mikroritmleri

"İnsanlar, hayvanlar gibi, canlı varlıkları ayırt etme yeteneğine sahiptir. Biz insanlar, başka canlılarla "yaşayan varlıkları fark etme" yeteneğini paylaşıyoruz. İnsanlar ve hayvanlarla yapılan birçok deney ve gözlemlerden türdeş ya da başka türden birinin algılanmasının, algılayanın beden gerilimlerinde, hareketlerde, ruh hallerinde ve davranış biçimlerinde birçok değişikliğe neden olduğunu görürüz. Yapılan birçok deneyde, bazı tür hareketlerin yaşayan organizmaların belirleyici özellikleri olduğu açıkça ortaya çıkar.

Hareket eden bir insanın uzuv ve eklemlerine küçük ışıklar koyarsak, bu ışıkların Johansson'un "biyolojik hareketler" diye adlandırdığı hareketleri, yetişkin bir izleyici tarafından insan etkinliği olarak algılanır. Belli bir düzende algılanan hareketli görsel işaretler belirli insan etkinliklerine bağlanabilir. Araştırmacılar bu yeteneğin deneyimlerle kazanılmadığını, görme sisteminin doğuştan gelen bir algılama özelliği olduğunu düşünüyor. Gösterim sanatları ve spor gösterileri, kısmi olarak "biyolojik hareketler"in düzenlenmesi ve değerlendirilmesi üzerine kuruludur. Oyuncu, dansçı ya da sporcu etkinliği



16. Oyuncu Garin, Gogol/Meyerhold'un Müfettiş'inin başrolü olan Klestakov rolünde. Ivan Biezin'in çizimleri Meyerhold'un oyuncularının nasıl olup da sürekli dans ettiğini gösteriyor. Grozdiev'in yazdığı gibi "Bedenin tümü rahat koltuk duruşuna doğru alçalmak eğiliminde, ama beden yer çekimine karşı koyuyor ve bu direnmeyle karşılaşınca kendini bir tür dansa dönüştürüyor."

nin kodları, hayvanlar âleminde görüldüğü gibi, verimli ve etkili hareket tarzının mikroritmlerinin düzenlenmesini sağlıyor gibidir. İnsanlarda bu bedensel mikroritmler ekonomik hareket etme ilkesi ve kültürel etkiler yüzünden silikleşmiş, kaybolmaya yüz tutmuştur. Gerçekten de kültürel gelişme, etkili ve verimli beden kullanmanın ilkel çağlardaki önemini azaltmıştır. Bugün açlığımızı gidermek için bir av hayvanını beklemediği bir anda tuzağa düşürüp yakalamak zorunda değiliz. Günümüzde, bedenen güçsüz ve beceriksiz biri nükleer bir facia başlatabilir. Buna karşılık etkin, çalışmış bedenler görme zevki bugün de hâlâ geçerlidir.

Sporcu ve dansçıları kullanan birçok reklam filminin başarısı canlıların ürettiği bu görsel içtepiye bağlıdır. Hareket halindeki bedenlerin algılanması, izleyicide belli belirsiz güç ve gerilim değişiklikleri yaratır. Seyirci algıladığı hareketlere kendi bedeniyle yanıt verir. Bir dinsel tören, politik gösteri, ya da tiyatro oyunu sırasında "yayın yapan"ın uyarımlarına verilen bu (hareket ettirici) yanıt, oyuncu ile izleyici arasında özel bağların kurulmasına neden olur. Aynı bedensel yanıt, tenis ve atletizm gibi spor karşılaşmalarının film ve televizyon gösterimlerinde bacakta refleks hareketleri şeklinde ortaya çıkar."

(Jean-Marie Pradier: *Elements d'une physiologie de la seduction* [Baştan Çıkarma Fizyolojisinin Öğeleri]).

Meyerhold: Ritm asaldır

Çalışmalarının ilk yıllarından başlayarak, sahnede hareket ve bu hareketlerin ritm ile iç içe örülmesi sorunu, Meyerhold'un saplantısı olmuştur. Meyerhold ilk çalışmalarında oyuncularda gündelikdışı bir teknik geliştirmek için, müzik kullanmıştır:

"Sahne üzerindeki ritmi belirleyen müziğin gündelik yaşamla hiçbir ilgisi yoktur, (...) sahne ritminin özü gerçek gündelik yaşamın karşıtıdır.

Çoğu zaman, doğalcı oyuncuların sanatı, kendilerini mizaçlarının akışına bırakmaktan ibarettir. Müzikli tiyatrolarda partisyon kesin ve önceden belirlenmiş bir tempoyu oyunculara kabul ettirerek oyuncuları kendi mizaçlarının isteklerinden kurtarır



17. Geleneğin sürdürülmesi, Umeia ISTA, 1995; (Eski Living Theatre, ABD) oyuncusu Chris Torch ile Ralf Rauker (Almanya) Julian Beck ile Judith Malina'nın yeniden yarattığı biçimiyle biomekanik'i Meyerhold oyuncularından Nikolai Kostov'un kendisindenöğrenip uygulayan Gennadi Bogdanov ile birlikte gösteriyorlar.

Müzikli tiyatroda oyuncu, partisyonun özünü içine sindirmeli ve müzikal imgenin her ayrıntısını plastik deyimlere çevirmelidir. Bu yüzden bedenine ödünsüz bir denetim uygulamalıdır. (...)

Bu anlatım becerisini en yüksek düzeyde içeren beden yetisi hangisidir? Bu yeti dansta vardır. Çünkü dans, ritim dünyasında insan bedeninin hareketidir. Müzik, düşünce için neyse dans da beden için odur. İçgüdüyle yaratılmasına karşın yapay bir biçimdir.

Görünen ve anlaşılan bir eylemin oyuncu tarafından canlandırılması, koreografik bir eylem içerir. (...).

Müzik, oyuncu aracılığıyla, zaman boyutunu uzam terimlerine çevirir. Sahneye konmadan önce müzik, ancak zaman içinde yanılsamaya dayanan bir imge oluşturabilirken, sahneye konduktan sonra uzamı fetheder. Yanılsama, melodik yapıya bağlı olan oyuncunun hareketleri sayesinde gerçeğe dönüşür. Önce zaman içindeyken sonra uzamda kendini gösterir."

(Meyerhold, *Tristan ve Isolde*)

Meyerhold'un araştırmalarının en ilginç dönemi biomekanik üzerine çalıştığı dönemdir. Mekanik, nesnelerin hareket ve dengelerini araştıran bir fizik dalıdır. *Bios* yaşam demektir. Dolayısıyla *biomekanik* canlı bedenlerin hareket ve dengelerini inceler.

Sürekli bir "denge dansı"na dayanan bir dizi alıştırma, oyuncuya özünde gerçek, gündelik yaşamın karşıtı olan bir "sahne ritmi" (Bkz. *Denge*) yaratma olanağını verir. Temel alıştırmalardan biri reddetme anlamına gelen *otkaz*'dı. *Otkaz* beden duruşlarını değiştirerek bedenin tümünün kullanılmasını sağlayan üç aşamada uygulanır. Bu alıştırmaya, bir şiir ölçüsü olan *daktil* adı da verilir.

Üç aşamada uygulanan eylem ilkesini Meyerhold şöyle açıklar:

"Oyuncu reflekslerini kullanabilmeli ve uyarılmaya uygun olmalıdır. Bu yetenekleri olmayanlar oyuncu olamaz.."

Uyarılabilirlik dışarıdan verilmiş bir görevi duyular, hareketler ve sözlerle somutlaştırabilme yeteneğidir.

Tümüne bakıldığında, uyarılabilirliğin birbirleriyle uyumlu sonuçları oyuncunun uygulamasını belirler. Her sonuç bir eylem öğesi içerir. Her eylem öğesinin değişmez üç aşaması vardır:

1. Niyet
2. Gerçekleştirme
3. Tepki

Niyet, dışarıdan, dramaturg, yönetmen ya da oyuncunun kendisi tarafından verilmiş olan rolün düşünsel olarak sindirilmesi demektir.

Gerçekleştirme, isteme bağlı, mimetik ve sessel reflekslerin döngüsüdür.

Tepki, yeni bir *niyet* beklenirken, isteme bağlı refleksin mimetik ve sessel olarak gerçekleştikten sonra hafiflemesidir (yeni bir eylem öğesine geçiş halı)..."

(*The Actor's Emploi* [Oyuncunun Görevi], Meyerhold, E.Braun, Londra, 1969.)

SAHNE VE KOSTÜM TASARIMI

Sorun, yaşamı resmetme sorunu değil, resmi yaşatma sorunudur.
– Pierre Bonnard

Kostüm, sahnedir

Sahnenin az çok gerçekçi biçimde dramatik eylemlerin olduğu yeri betimleyen bir aygıt olduğu düşünülürse, Doğu tiyatrolarının genelde harhangi bir sahne tasarımına gerek duymadığı bilinen bir şeydir. Kabuki'nin karmaşık sahne tasarımı dışında, (Batı tiyatrosu, başka şeylerin yanı sıra döner sahne düşüncesini buraya borçludur) ister no ya da Pekin Operası'ndaki gibi kapalı bir uzamın parçası olsun, isterse kathakali, Bali dansı, ya da güneydoğu Asya'nın herhangi bir dans biçimindeki gibi tapınak duvarları, ya da köy evlerinin sağladığı doğal açık hava dekoru olsun, Doğulu oyuncuların kullandığı sahne uzamının sabit bir art alanı vardır.



1-4. Hareketli sahne tasarımı olarak kostüm: General rolünde bir Pekin Operası oyuncusu (sol üstte), Balili bir topeng (maskeli tiyatro) oyuncusu, (sağ üstte) Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi'nin giydiği geleneksel bir Hint sari'si (sol altta), Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın giydiği bir geyşa Kimonosu (sağ altta).



5. Oyuncuyu genleştiren kostüm; Hindu Yakshagana kostümü.

Öyleyse nasıl oluyor da bu gösterimlerde anlatılan öyküler yer ve göğün dört köşesinde geçen hayal gücü öylesine zengin savaş, yolculuk, av ve aşk öyküleri oluyor?

Aslında oyuncu, gerçekçi bir sahne tasarımı olmayışı sayesinde, seyirci için en inanılmaz düşsel yerler ve durumları birkaç basit gereçle (örneğin Pekin Operası'nda bir masa ve iki sandalye) yaratabilir Bu durum, sahne tasarımının, yerlerin *dışlanması* sayesinde, ama özellikle de bu yerleri kendi bedenlerinin tepkileriyle canlandırmayı başaran oyuncular sayesinde olur. İzleyicilerin anladığı ve kabullendiği alışkısal beden hareketleri kullanır ve bunları beceri ve ustalıkla uygularlar, örneğin Pekin Operası'ndaki ünlü "karanlık" sahnelerdeki gibi. Bu sahneler tam aydınlatılmış olarak oynanır, oyuncular, karşılarında engel varmış gibi yapar ve birbirlerini görmeksizin düelloya girişir.

Benzer teknikler Batı'da pantomimde kullanılır. Geçmişin geleneklerinde de vardır. Bize Commedia dell'Arte gösterimlerini, Ortaçağ'ın *misterium* oyunlarının ilkel sahnelenme biçimlerini ve Elisabeth çağı oyunlarını anımsatırlar. Ama nasıl Shakespeare'in sözcükleri kullanarak yerleri canlandırma ya da oyunlarının atmosferini yaratma yeteneği "sözel tasarım" olarak tanımlanırsa, Doğu tiyatrosunda da bu kez oyuncunun kostümü tarafından betimlenen "hareket halinde sahne tasarımı"nı buluyoruz.

Oranılar, renkler, ışıldayan kostümler, maskeler ve başka gereçler, Doğulu oyuncuyu sahne üzerinde sürekli hareket içindeki "minyatür sahne tasarımı"na dönüştürür ve perspektiflerin, boyutların, duyumların sonsuz bir ardardalığını sunar. Bu kostümlerin kökeni bilinmez. Olasılıkla savaşçının zırhını ve giysisini düşmana dehşet vermek için iki kat büyüten askeri uygulamalarla ilgilidir. Pekin Operası kostümleri (Resim 1) bu zırhların kimini miras edinmiştir. Epoletleri, bizim kordela ve şeritlerimiz gibi subayın rütbesini ve kumandası altındaki birlik sayısını belirtir. Bali kostümleri üzerindeki pahalı kumaş şeritleri de benzer biçimde eski savaşçıların zaferlerini anımsatır.

Ama kökenleri ne olursa olsun, hatta Hintli *sari* ile japon *kimono* (Resim 3-4) gibi gündelik yaşamdan alınmış bile olsalar Doğulu oyuncunun kostümleri sadece süs, sadece bedeni pırıltılı biçimde örtmek demek değildir. Doğu'da, hatta bazen Batı'da da kostümü *canlı bir eş* gibi kullanma ilkesi vardır. Böylelikle izleyici, karşıtlıkların dansını, tehlikeli dengeyi, oyuncunun yarattığı dinamik ağı, gözünün önünde bulur.

Bu kostümlere ve bunların yaratabildiği etkilere büyük ölçüde özen ve ilgi gösterilir; böylece kostüm *protez* olur (bu deyim, Grotowski tarafından Tiyatro Laboratuvarı'nın ilk yıllarında kullanılmıştı), oyuncunun bedenine destek olur, onu genleştirir ve sürekli değiştirirken aynı anda saklar. Bu sayede oyuncunun ortaya koyabildiği güç ve enerji etkisi, kostümün kendi metamorfozu yoluyla karşılıklı bir alışveriş ilişkisi içinde artar: oyuncu bedeni, oyuncu kostümü, kostüm içinde oyuncu.

Gündelik giysi, gündelik-dışı kostüm

Gündelik ve geleneksel ulusal Japon giysisi kimono, gündelikdışı bir tiyatro kostümü haline gelir. Gösterim sırasında kimono giymek, gerilimler ve tehlikeli denge karşıtlıkları kuran bacak duruşlarında değişmelere yol açar (Resim 27, 28). Aynı zamanda kimononun izleyicinin algısını başkalaştıran bir oylum etkisi vardır.

Bel çizgisinin oldukça yukarılarına yerleştirilen kuşak (obi) sayesinde kimono, oyuncunun beden oranlarını değiştirir. Üstelik bacakların bükülmesini de saklar (Resim 28). Enli kollar, piramit gibi biçimin ağırlığı ile bileklerin inceliği arasında zıt oranılar yaratır (Resim 29, 31). Kyogen oyuncusu Kosuke Nomura aynı duruşları kimonosuz gösterdiğinde, bedeni büsbütün farklı biçimde algılarız (Resim 30, 32).

Açıkçası kostümün kendisinin anlatım öncesine ait olduğunu söyleyemeyiz, çünkü kostüme yaşam veren oyuncudur. Bununla birlikte biçkisinin ipek kumaş rulosunun boyutlarına uydurulduğu (hiç kumaş ziyan edilmezdi) katı geometrik çizgileriyle kimono söz konusu olduğunda kostüm, oyuncunun nasıl algılandığını büyük ölçüde etkiler. Japon oyuncuları bunun farkındadır ve bilinçli olarak bundan yararlanır.





6-7. (en üstte) Oyuncuyu genleştiren kostümler: Bertolt Brecht'in Adam Adamdır'ının Berlin Devlet Tiyatrosu (1931) yapımı. Oyuncular arasında Peter Lorre (1904-1964) var.

(altta) Ünlü Amerikalı dansçı Loie Fuller (1862-1928), modern dansın yaratıcılarından biri olarak düşünülür. Burada renkli ışık huzmelerini beceriyle kullanarak beyaz kumaştan uzun bir pelerini yaşama geçirmeyi başarıyor. Loie Fuller 19. yüzyılın perspektif sahnesini bırakarak dekorun bir parçası olarak kostümü ve yenilikçi biçimde ışığı kullanmaya yönelen ilk dansçılardan biridir.



8-11. (solda) İngiliz oyuncu David Garrick (1717-1779), John Vanbrugh'un The Provoked Wife'ında (Kışkırtılmış Kadın) Sir John Drute rolünde. Johann Zoffany'nin yaptığı bu tablo Londra'da Ulusal Tiyatro kolleksiyonunda bulunmaktadır. Komik ve hiciv etkisi yaratmak üzere kadın giysileri giymiş bir erkek karakteri gösterir. Karakterin sarhoş durumda olduğu bu sahnede aktör, giysinin önünü havalandırıp seyircinin alttaki erkek kostümünü bir an için görmesini sağlayan sert bir hareket yapar. (sağ altta) 1725-1750 arası İngiltere'de çalışmış olan P. Lior'un çizdiği bir çoban dansçı kostümü. 19. yüzyılın sonuna kadar Avrupa'da sahne kostümleri günün modasını yansıtırdı ve bu yüzden çoğu kez betimlenen karakterlerin tarihsel gerçekliğinden iyice uzak kalırdı. Romantik dönemin tiyatrosu sahneye kostüm tasarımını ve kimi zaman sahne davranışı ile eylemleri etkileyen tarihsel doğruluk beğenisini getirmeden önce tiyatro kostümleri, gündelik yaşamda giyilenlerden daha güzel ve gösterişli giysiler olurdu. (Bkz. Resim 6, s. 68) Burada gösterilen kostümün tavus kuşu tüyleri ile demir telden çerçeveyle desteklenmiş etekliği ve olağanüstü zarafeti bir "pastoral bale" için tasarlanmış olup soylu sınıftan bir dansçı için tipik bir giysidir. Buradaki etek bir erkek giyimi parçası olup önceki dönemlerde zırh altına giyilen tüniğin bir türevidir. Etek, oyuncunun açılmış kollarının çapından daha enliydi. (ortada) 18. yüzyıldan bir Arlekino baskısı. Hangi kostümü, geniş eteği mi yoksa pantolon mu giyeceğini düşünüyor. (solda) Mevlevi dervişlerinin giydiği geniş etek, dansçının kendinden geçerek dönüşü sırasında koni biçiminde açılıyor.







Su kolları

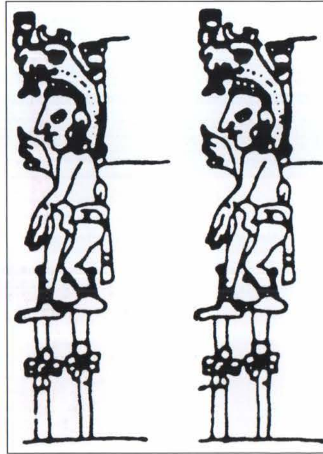
Oyuncuya el ve kolları kadar sıkıntı veren başka bir şey yoktur. Onlar için bulunmuş bütün duruşlar –onları ceplerde gizlemek, onlara yapacak iş vermek için bir sigara içmek, onları kavuşturmak– izleyiciyi daha da rahatsız eder. Pekin Operası oyuncularının, daha doğrusu, giydikleri geleneksel kostümün, "su kolları" denilen, bir başka ipek parçasından yapılmış çoğu kez parlak ve beyaz olan yapay bir kol uzantısı vardır (Resim 33). Oyuncuların tiz sesleri duyulabilsin diye oldukça hareketsiz kaldıkları uzun diyalog ya da şarkı anlarında "su kolları" sürekli hareket halindedir. Kollar bir dağdan akan selin suları gibi kayar, akar ve dalar. Son derece kaygan olan ipeğin akışkanlığını oyuncu, kollarını kullanarak kontrol eder, hareket eden kumaşın beyazlığı, konuşma ya da şarkıların iniş-çıkışlarının neredeyse doğal bir incelikle altını çizerken, müziğin ritmini karşılar. Çinli oyuncu için "su kolları" paha biçilmez bir araçtır, ama Batılı oyuncular da eski baskılarda gördüğümüz kadarıyla bunların kullanımına yatkındı (Resim 34).

Bu kostüm ayrıntısı, kolun sadık eşi, bir karşıt ağırlık işlevi görür. Neredeyse yontusal öğeler olarak bu kollar kendi özerkliklerine sahip olup oyuncunun yarattığı hareket ve karşıtlıklara uyum sağlayabilirler. Bu ağır oylumlu kitleleri yönlendirmek için gereken enerji, oyuncunun el ve kollar konusunda çoğunlukla duyduğu rahatsızlığı uzaklaştırır.











12-16. (sol üstte) Kathakali tiyatrosundan bir sahne. Aktörler, M. P. Sankaran Namboodiri ile K. N. Vijayakumar, erkek ve dişi rolleri yorumluyor. Bir çerçeve yerine kat kat iç etekle desteklenen etekliğin çapı, diz ve bacakların yardımıyla değiştirilebilir. Kostüm ile oyuncu tekdüzeliğe ve can sıkıntısına karşı sürekli işbirliği içindedir. (sağ üstte) Yürüme değnekleri gibi gereçler ile özel kostümler, tiyatro için düşünülmemiş bir açık alanın gündelik doğasını değiştirir. Julia Varley, New York'ta Odin Tiyatrosu'nun bir sokak gösterisinde

(sol altta) Yürüme değnekleri üzerinde Arlekino. Recueil Fossard'dan (Stockholm Müzesi) bir detay. (ortada) Maya oyuncusu, yürüme değnekleri üzerinde. (sağda) Yürüme değnekleri üzerinde oyuncu: Çin'de Dunhuang'da bir Wie Hanedanı (I.Ö. 220-265) duvar resminden detay.







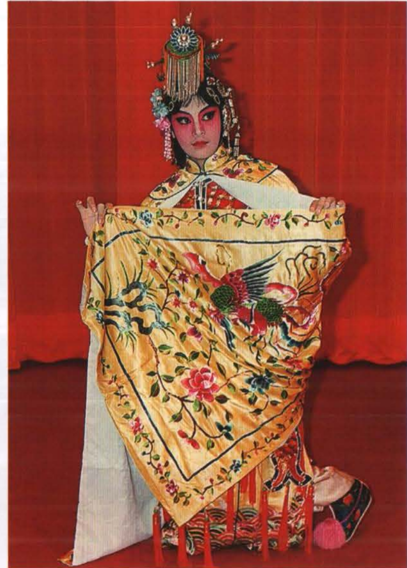

17-22 *Shojo*. Çin kökenli mitolojik bir aslan. Katsuko Azuma'yı burada aslanın yelesini savururken görüyoruz. Bali, Hint ve Japon kostümleri çoğu kez yirmi ya da otuz kiloya varan fazladan ağırlık demektir ve oyuncunun omurgasını sürekli kullanımda tutan karşıt itkiler yaratmasını zorunlu kılar. Kostüm aksesuarları da tüm bedenin eylemi sayesinde canlı tutulmalıdır. *Shojo*, hareketsizken bile göz kamaştırıcı bir görüntüyken ansızın kıpırdamaya başlar. Başının dolaylarında kanat çırpan kelebeklerden kurtulmak için uzun yelesini savurur. Oyuncunun eyleminin kesinliğiyle, giderek büyüyen boyutlarıyla ve dolanarak yoğun biçimde savrulan yele peruk sayesinde kostümün etkisi daha da artar.



23. Bu Maya dansçısının başının duruşunun yol açtığı denge yer değiştirmesi (Bkz. Resim 16) şimdi daha açıkça anlaşılıyor: Dansçı büyük olasılıkla tıpkı Japon Shojo'nun yelesini savurması gibi başındaki süslemeyi savururken gösteriliyor







24-26. (üstte) Odin Tiyatrosu oyuncusu Else Marie Laukvik The Book of Dances (Danslar Kitabı) sırasında gereçlerle çalışıyor. İki bayraktan oluşan gereçler sürekli işlev değiştiriyor. Bir an silahken, bir başka anda pelerin, sonra da yüzü saklamak için yukarı kaldırılan bir perde oluyor. Siyah beyazla sürekli ve zarif bir dönüşüm oyunu. (Sol ve sağ altta) Lin Chun-Hui'yi Pekin Operası'nda dişi savaşçı Yu-Chi olarak görüyoruz. Oyuncu aynı kostümü iki ayrı gereçle kullanarak iki çok farklı etki yaratıyor, bunlar geniş oylumu ile oyuncunun yüzüne dikkati çeken bir pelerin ve yine yüzü çevreleyen, korunma duruşunda tutulmakta olan iki kılıç. İki durumda da gözler aynı yöne bakıyor, bacaklar aynı biçimde bükülmüş, kollar belin üstünde tutuluyor. Ancak ilk duruşta etki son derece yumuşak (havaya kalkık küçük parmakların kırılganlığına dikkat edin). Oysa ikincisinde sınır noktada güç etkisi var.







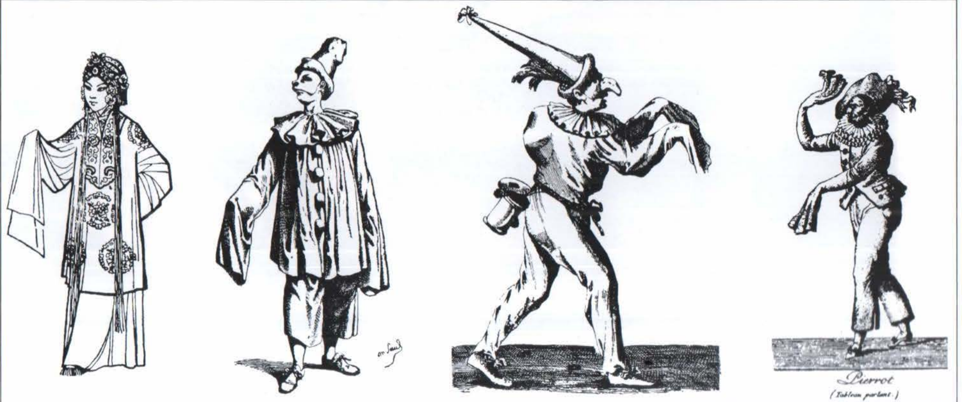

27-32. (üstte) Bacağın duruş değiştirmesi, seyircinin dansçının kostümünün oylumunu algılayışını farklılaştırıyor. Katsuko Azuma Bonn'daki ISTA oturumunda (1980) bir gösteri sırasında.

(ortada ve altta) Kyogen oyuncusu Kosuke Nomura, Volterra'daki ISTA'da (1981) aynı eylemleri kimono kostümüyle ve kimonosuz gösteriyor.



33-34. (sağda) Pekin Operası oyuncusu tipik bir duruşta, shui xiu (su kolu) denilen uzun beyaz ipekten giysi kollarıyla çalışıyor.

(altta) Çeşitli geleneklerde su kolları. Soldan sağa Pekin Operası'nda kadın rolü; bir 17. yüzyıl baskısında Pulcinella.





38 Kostüm, hareket eden dekor. Ariane Mnouchkine yönetimindeki Theatre du Soleil oyuncuları *Atrieus'un Sülalesi* dörtlemesinden *İfigenia Aulis'te*'yi (1990) oynuyor.

ENERJİK DİL

Ferdinando Taviani

Aşağıdaki metinlerde iki bellek sanatı arasında bir karşılaştırma yapılır: Bir yanda özel bir terminoloji, belli fiziksel ve sessel ritmler ve bir başkasına deneyim iletme anında dansçı ya da oyuncu bireyin mesleki özgeçmişi sayesinde sözlü olarak aktarılan "ampirik bellek"; öte yanda olayların ve ilişkilerin açıklanmasına, belgelere, notlara, öykü ve anılara vb. tüm çeşitli görülebilir ve doğrulanabilir tanıklığa dayanan, bölük pörçük geçmişi yeniden kurmak, içine girmek ve bağlantı kurmak çabasındaki "yazılı bellek" ya da tarihyazımı vardır. Olayların ardarda dizilişi değilde bu dizilişi sunuş yolu olarak tarihyazımı, seçim üzerine yapılanan bir bellektir ve açıklama üzerinden yoruma dönüşür. Tarihyazımı, böylelikle yazarın görme biçimi ve deneyim derecesi sayesinde yeniden kurulan bir geçmişi korur. Bu yeniden kurma, sürekli bir yeniden yorumlama ardardalığıdır. Tarihyazımı artık görülemez olanın belleği değil, bir "görme biçimi"dir.

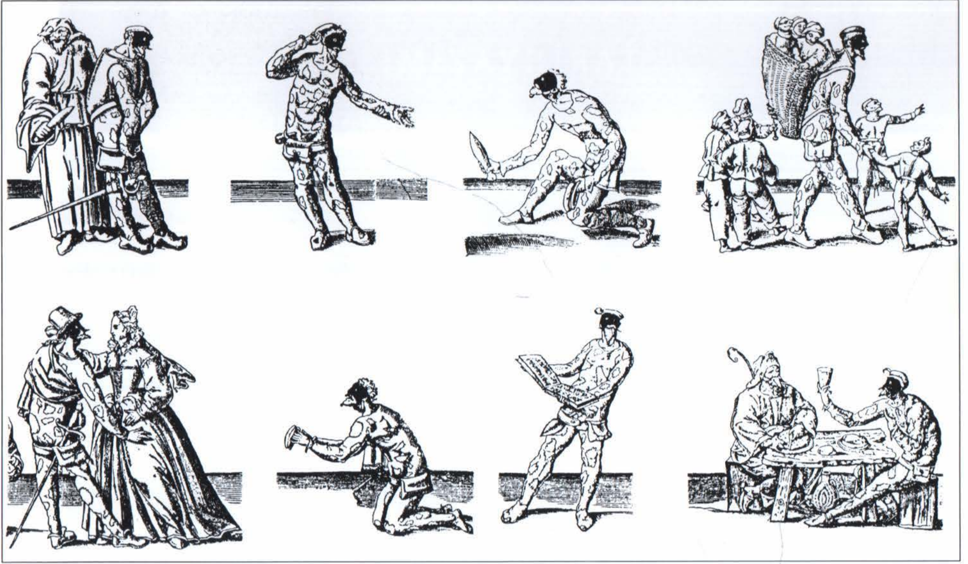
"Enerjik dil" deyimi eğretilemedir ve ironik bir tat taşır. Eğretilemedir, çünkü oyuncunun anlatım öncesi düzeyine belli bazı gizli bilimsel geleneklerden, ilkel ve etkili bir dilin varlığına (sadece adlandırmakla kalmayıp, dönüştürebilen bir dil) inanan geleneklerden bir deyimi uygulamaktadır. Bu ilkel dile "enerjik dil" ya da "kuş dili" diyoruz. Deyim ironik bir şekilde kullanılır, çünkü oyuncunun etkililiği çoğu zaman gizemli, açıklanamaz güçlere bağlı gibi görünse de bilimsel bir tutuma girerek ve deneysel yöntem kullanarak bu dili inceleyebiliriz. İronik olmasının bir başka nedeni de tiyatro ile oyunculuk konusunda "bilimsel" kavramları yanlışlıklarla uygulayan tanımlama çabalarından daha yanılgılı değildir. Sonuç, sadece bir kesinlik yanılgısıdır. Bilinçli bir belirsizlik zaten bir tür belirliliktir. Bir belirlilik yanılsaması ise kargaşanın son perdesidir.

Burada "enerjik dil" deyimini kullanmakta amacımız, oyuncular üzerine, onları sahnede canlı kılmaya, gündelikdışı varlıklarını gösterim durumunda inşa etmelerine yarayan bildiklerimize dikkati çekmektir. Stanislavski'den bu yana oyuncunun sahne üzeri varlığını kurmak için yararlandığı uygulamalar, açık bilimsel düşüncenin nesnesi olmuştur, yani bunlar, genel ilkelerine göre araştırılmıştır. Bu araştırma günümüzde tiyatro antropolojisine ve üzerinde kurulu olduğu anlatım öncesi kavramına yönlenmiştir. Ama anlatım öncesi üzerine çalışmalar, bilimsel araştırma nesnesine dönmeden çok önce, kuramsal olmasa da uygulama düzeyinde hep vardı.

Bu uygulama alçakgönüllüydü. Sadece kuramsal açıdan ve böylece bilimin onayladığı bir teknik olarak soyluluk kazanması yüzünden değil, aynı zamanda oyunculuk sanatının daha soysuz yanlarıyla da ilgi-



1-2. Pantalone ile Arlekino'nun "enerjik dil"i. Bir 16. yüzyıl gravür albümü olan Recueil Fossard'daki baskılardan detaylar. Bunların tümü XIV. Louis için Monsieur Fossard adlı biri tarafından derlenmiş, Commedia dell'Arte maskelerine ait gravürleridir. Recueil Fossard bu yüzyılın başlarında Agne Beijer tarafından Stockholm Müzesi'nin kataloğa geçmemiş arşivlerinde bulunana dek unutulmuştu. 1928'de Paris'te, ilk Commedia dell'Arte tarihçilerinden biri olan Pierre Louis Duchartre tarafından ilk kez yayınlandı.



3. Arlekino'nun "enerjik dil"i. Recueil Fossard'daki anonim baskılardan ayrıntılar.

lenmesinden ötürü böyleydi. Karakter yorumuyla ya da oyuncuyu sadece bir uygulamacı değil de bir sanatçı, bir yaratıcı yapan özel anlatımsal ve yaratıcı güçle ilgili değildi. Oyuncunun anlatım öncesi uygulamaları, sanatın "mutfağı"ndan ibaretti. Bundan dolayı oyuncuların, işlerini anlatırken bu uygulamalardan ya hiç ya da ender olarak söz etmeleri doğaldı. Bu saklı bilginin izlerini bulmak için arkeologluk yapmamız, oyuncuların geride bıraktıkları kâğıt ve belgeler arasında kazı yönetmemiz gerekiyordu.

Tiyatro antropolojisi o zaman, deneysel bir araştırma alanı olmaktan çok, geçmişteki oyunculuğun incelenmesi için bir yöntem oluyor. Kazılardan belli bazı uygulamaların izleri ortaya çıkıyor, bunlar da sırası geldiğinde oyunculuk açısından yararlı araçlara dönüşebiliyor. Bilgi dolaşımı böylece ampirik çalışmadan kuramsal araçlara doğru kurulmuş oluyor. Bu araçlar, bugüne kadar oyunculuk tarihinde fazla ilgi görmemiş belli bölgelere açıklık getiriyor. İstendiğinde bunlar, deneysel uygulamalar için yeni yola çıkış noktaları olabilir.

Aşağıda, iyi kodlanmış bir geleneğe sahip olmadıkları için kendi kişisel anlatım öncesi tekniklerini geliştirmiş, bir çeşit gizli dans (seyirciden gizli) oluşturmuş ve sahne varlıklarını canlı kılmış oyunculardan örnekler bulacaksınız.

Mikroskop altında Henry Irving

Irving, 1838'de doğdu, 1905'te öldü. 1930'da Gordon Craig, Irving üzerine bir kitap yayımladı (*Henry Irving*, Longman's Green and Co., New York-Toronto). 67-77 sayfaları arasından alıntılar vereceğim.

Craig, Irving'i ustası olarak, kendisine tiyatro sanatının kesinliğini tanıtan adam olarak görüyordu. Craig'e göre Irving, yanlış olan doğallık/yapaylık karşıtlık alanını arındırdığı için özellikle önemliydi:

"'Ama, doğal mıydı?' diye hep sorulur. Gerçekten de doğaldı –şimşek gibi doğaldı– ama maymun gibi doğal değildi. (....)

Irving doğaldı, ama yüksek ölçüde yapaydı da. (....) Belli bazı bitkilerin yapay göründüğü gibi yapaydı. Bir orkide gibi –bir kaktüs gibi– egzotik ve vakurdu, dokunulmazdı ve mimari diyebileceğimiz tuhaflıkta yapılanmıştı – tüm biçimli şeyler gibi çekiciydi."

Irving'in sırrını anlamak için yorumlarının biçimine nüfuz etmek ve altında saklı yatan sahne varlığının yapısını bulmak gerekir. Onu mikroskop altına koyup incelemeliyiz. Craig, eleştirmenlerin bu bakımdan yetersizliklerini yüzlerine vuruyordu. Sadece sonuçla yetinip süreçleri görmezden geliyorlardı. 1883'te *Henry Irving: Sanatçı ve Yönetici; Eleştirsel Bir İnceleme*'yi yayımlayan William Archer'a özellikle kızıyordu. Archer örneğin Irving'in sahnede hep kullandığı son derece özel bir yürüme biçimini



4. Ünlü bir Arlekino olan Tristano Martinelli'nin (1556-1630) "enerjik dil"i. Baskılar ve detaylar *Composition de Rhetorique de M. don Arlequin*'den. Bu, Martinelli'nin 1601'de IV. Henry için bastığı yetmiş sayfalık bir kitapçık olup bugün Paris'teki Ulusal Kitaplık'ta saklanan tek bir nüshası kalmıştır. Yazarın garip kişiliğinin bir belirtisi olan tuhaf bir ayrıntı, kitabın yetmiş sayfasından elli dokuzunun bomboş olmasıdır.

nasıl tanımlayabileceğini bilemiyordu. Bundan sanki eksantrik bir şeymiş gibi belirsiz sözcüklerle söz ediyordu. Craig şöyle tepki gösteriyor:

"Irving'in yürüyüşü hakkında ne söylemesi gerektiğini ve 'nasıl tanımlayacağını?' bana soracak olsaydı derdim ki: 'Sevgili Archer, eğer bundan söz etmen gerekiyorsa, bütün bir dil gibi tanımla!' Ve şöyle eklemek zorunda kalırdım: 'Neden söz ettiğimi anlıyorsan.' ... Hayır, sevgili William Archer, ben Irving'in yürümesinin bir lisan olduğunu söylerken bunun ne anlama geldiğini anlamazdı. Irving hakkında hiçbir şeyi anlamıyordu ve bu anlamazlığını dostu Bay Bernard Shaw'a da aktardı. Ama Archer her zaman hakikati söylemeye çalıştı."

Peki Irving *neden* öyle tuhaf yürüyordu?

"Sanırım onu özel yaşamında bir yolda ya da bir odada görüp de kusursuz doğallıkta yürüdüğünün aksini söyleyen kimse yoktu. (...) Irving kusursuz doğal biçimde yürürdü, ama sadece özel yaşamında. Tiyatro sahnesine adımını attığı an, provalarda, yürüyüşüne bir şey, bir bilinçlilik eklenirdi. (...) Akşam oldu mu, provalara alınmayan Archer, tiyatroya, rampa ışıklarının öteki yanında oturmak kaydıyla birkaç saatliğine gelebilirdi. Archer sıkıntıyla ellerini ovuşturup 'Yürümesi üzerine ne söyleyebilirim? Yürüme değil bu!' demekteydi.

Sevgili Archer'cığım. Bu kez haklıydın. O, yürümek değildi, dans etmekti!"

Irving'in gizli dansı, ona geleneğin aktardığı bir şey değildi. Irving –daha sonraları Stanislavski'nin de yapacağı gibi– *sahne varlığını* nasıl kuracağına ilişkin bilgi almak için metne yönelirdi. Ama Irving ile Stanislavski arasındaki fark, Irving'in oyun kişisi hakkında sorular sormayışıdır.

"Kendi eğitim çalışmasını yürütecek bir evi olmadığından Irving, İngiltere'nin pek çok büyük aktörünün yapmış olduğu gibi kendine yol gösterici ve usta olarak Shakespeare'i aldı. (...)

Ve Shakespeare ona yardım etti, çünkü Shakespeare'de yüce, tuhaf bir ritm vardır, Irving de onu yakaladı. (...) Irving en güç Shakespeare ritmini yakalamıştı ve eylemi söze uyduruyordu. (...) İşte böylece Irving, Shakespeare'in kendisine verdiği repliklere kusursuzca uyan danslar tasarlıyordu (aynen M. Fokine'in tasarladığı gibi.)"

Stanislavski'nin alt metin'iyle karşılaştırdığımızda Irving'in (gizli) dansı, özde benzer ölçütleri izleyen ama bütünüyle bambaşka olan bir tekniğin sonucu olarak ortaya çıkar. Aynı mesleki soruya yanıt verir: aktörün sahne üzerindeki varlığını organik olarak yeniden nasıl kurarız? Irving'in Shakespeare'de bulduğu şey, metnin anlamlarına koşuttur. Bu koşutluk, ona aynı zamanda Shakespeare ile hiç ilgisi olmayan bağlamlarda bile geliştirilebilen bir anlatım öncesi hareket şablonu sağlar.

"Melodram'a, *Çanlar, Lyon Postası, XI. Louis* gibi oyunlara geldiğinde gördü ki bu oyunları ayakta tutmak daha da fazla dans gerektirecek – olanlar oldu, tüm becerisini ortaya koydu, rolü alıp onunla yerleri sildi ve şeytan gibi oynadı. Shakespeare ile uğraşırken sadece güzel pencere camlarını silmesi gerekiyordu. Hareketlerinin tümü ölçülüydü. Sonsuza dek saymayı sürdürüyordu – bir, iki, üç – es – bir, iki – bir adım, bir daha, dur, hafifçe dönüş, bir adım daha, bir sözcük. (Buna vuruş de, ayak de adım de, hepsi bir – ben 'adım' diyorum). Bu, danslarından biriydi. Ya da bir sandalyede otururken, bir masada – bir kadeh kaldırırken, içerken – sonra elini ve kadehi indirirken – bir, iki, üç, dört – gerilim – gözleriyle hafif bir adım – beş – sonra birkaç adım ardarda – iki yavaş hece – bir adım daha – iki hece daha – ve dansının ikinci bölümü tamamdı. Böylece tüm oyun boyunca –oyun ne olursa olsun– hiçbir rastlantısal hareket yoktu. Boş uçlar bırakmazdı. Başta da sonda da her şey keskin bilenmişti ve hepsi son derece belli belirsiz bir ritmle birleşiyordu – bu da Shakespeare ritmiydi."





5-6. (en üstte) İtalyan oyuncu Antonio Morrocchesi'nin oyunculuk sanatı üzerine yapıtı *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*'den (Oyunculuk ve Tiyatro Sanatı üzerine Dersler, Floransa, 1832) alınmış üç resim; (altta) Sokrat'ın Ölümü, kanvas üzerine yağlı boya, ressamı Jacques-Louis David (Louvre Müzesi, Paris).

Craig, Irving üzerine bu kitabı yazdığı sıralarda Stanislavski ile Meyerhold'un araştırmaları oyunculuk sanatında yeni bir yaklaşıma yer vermekteydi. Bundan ötürü Craig'in bu yeni görme biçimini yakın geçmişe yansıtarak eski ustasının gizli mantığını bulmada kullanmış olması mümkündür.

Irving'in oynama yöntemi üzerine olan bölüm, gerçek bir tiyatro antropolojisi öncüsüdür. Örneğin Craig'in gündelik beden tekniği ile gündelikdışı teknik arasındaki karşıtlığa ne kadar önem verdiğini gösteren, en çok da Irving'in gizli dansını çözümlemede kullandığı yöntem, çok şaşırtıcı. Bu gizli bir dans, sadece sergilenmediği için değil, bedenin ya da sesin bir bölümünden bir başkasına sıçradığı için. Jestlerin uyumlu bir araya gelişi de değil, bir enerji düzeni. Öyle bir enerji ki, uzamda kısıtlanabilir ya da genleştirilebilir, bir an yürüyüşü yönlendirebilir, bir başka an eli yöneten itkiyi ya da gözlerin ufak bir kıpırtısını, ya da bir sözcüğün söylenişini onu parçalayarak yönlendirebilir.

Yaşayan mermer

Oyuncunun "enerjik dil"i gerçekte enerji dansıdır. Enerji dans edebildiğine göre oyuncu, doğrudan dikkatini enerjiye değil, onu aktaran kanallara verir. Buna benzer biçimde

bir çeşme mimarı suyu oynatmak istiyorsa suyun doğasını değiştirme saçmalığına kalkışmaz, onun yerine hidrolik yasalarına göre kanallar yapar. Bu kanallar oyun değildir, ama su oradan geçerken oyuna başlar.

Stanislavski ile Meyerhold'un yürüttüğü araştırmalar, büyük Avrupalı aktörlerin kuramsız uygulamaları gibi, temel bir gereksinime bir yanıttır, bu da aktörün iki koşut çizgiyi izleyerek çalışmasını olanaklı kılmaktır. Birinci çizgi, yorumla, anlamın kurulmasıyla ilgilidir. İkinci, daha derin, ve seyirciye daha az görüneni, "enerjik dil"le, *sahne varlığı*'nın elde edilmesiyle ilgilidir. Bu çizgi, işlevsel olması için ayrıntılı olmalı, yani her biri çok kesin bir başlangıç ve daha da kesin bir sona sahip mikro-eylemlerin montajı yoluyla bir araya gelmiş olmalı. Bir mikro-eylemin sonu, bir sonrakinin başı olmalı. Bu eylemler gizli bir dansın çeşitli adımları olabilir (Irving'deki gibi) ya da zihinsel bir film gibi aktörün yansıttığı çeşitli iç imge sekansları olabilir (Stanislavski'nin bazen öğrettiği gibi). Sayısız teknik vardır, ama karşılık verdikleri temel talep özde hep aynıdır. Bu da, yorum çalışmasından göreceli bağımsız olup, çok kesin parçacıklara bölünebilen bir eylem çizgisini tanımlamaktır.

Bu amaca ulaşmak için kimi aktör gerçek benzetmelerden yola çıkan klişeler kullanır. İtalyan oyuncu Antonio Marrocchesi'nin bir kitabında bu tekniğin iyi bir örneğini bulabiliriz. Yüzyıl başlarında İtalya'daki en büyük trajedi oyuncusuydu. 1838'de öldü (Irving'in doğduğu yıl). Meslek yaşamının sonunda bir tiyatro okulu açtı ve oyunculuk sanatı üzerine bilimsel bir yapıt yayımladı. (*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, [Deklamasyon ve Tiyatro Sanatı Üzerine Dersler] Floransa, 1832)

Marrocchesi, seyircisine sert, tutkulu bir aktör olarak gözüküyordu. Kimi zamanlar karakter, sanki içine girmiş gibi oluyordu. Kitabında sanatının maddesel yanının sanılanın aksine nasıl klasik, bir yontu sanatçısı gibi tüm ayrıntılarda ince hesapçı olduğunu açıklıyor. Yorumladığı en ünlü yapıtlardan belli bölümleri seçerek anlatıyor. Bir tümcenin her parçası, bazen tek tek her sözcük için bir figür, bir duruş, Jacques-Louis David'in resimlerindeki kahramanlar gibi heykelvari bir tavır tasarlıyor. Bütün olarak bakıldığında Marocchesi'nin yeni baştan yarattığı bu tasarımlar onun oyunculuk biçimini görüntüler gibi. Gerçekte hiçbir şekilde oyuncunun sahne üzerindeki eylemlerini betimlemeyen bu tasarımlar, eylemlerin bir röntgeni gibiler. Sadece *hızı* düşünmemiz yeterli. Bir sözcük söylemek için, bir mısra parçası, bir tümce kesiti için gereken süre kısa kalıyor. Bu demektir ki metnin tek bir bölümünde ardarda gelen iki, üç, dört duruş, ancak soyut olarak yalıtılabilir. Ancak aktörün eylemi, onu parçalara bölen çözümleyici bir bakış altındayken ve aktör eylemi ayrıntı üstüne ayrıntıyla birleştirdiğinde birbirlerinden ayrılabilirler. Ama eylem gerçekleştiğinde, bireysel duruşlar yok olur, izleyiciye görünen, çoğu kez baş döndürücü tek bir eylemdir.

Kitabı okuyup çizimlere bakarken insan, farklı duruşların her şeyden önce eylem içinde durak anları olduğunu düşünüyor. Ama böyle değil. Marrocchesi'nin neden kendi gözünde, kendi zihninin bakışında, neoklasik tavırlar üzerine kurulu bir kompozisyon (bir dans) yaptığını sanırken izleyiciye doğal ve şiddetli göründüğü anlaşılıyor.

Klişeler, izleyiciye ancak tanınabildikleri, birbirinden ayırt edilebildikleri zaman klişe olarak, yani alışkısal tavırlar olarak görünür. Tam tersine aktör, az sayıda klişe kullandığında yapay (sözcüğün olumsuz anlamıyla) görünür. Çok sayıda klişe kullanırsa "doğal" olur. Pek çok klişe, enerjinin, yaşamın akışı için bir kanal oluşturur.

Bu durumda da (birçok işinden tek bir örnek olarak) aktör, kendi saklı dansını metinden kişisel bir teknik kullanarak çıkarır. Yorumun anlamını dikkate almayan bir hareket dizisi oluşturur ama sadece *sahne varlığını* etkili kılmak üzere. Elbette aktörün çeşitli duruşlar, çeşitli klişeler bulmak için sözcükleri kullandığı doğrudur ama bu klişelerin sonra sözcükleri oynamak için kullanılmayıp eylemin hızı içinde eriyip gittikleri de doğrudur.

Bu tip kendi kişisel teknikleriyle çalışan aktörler karşısında belli bazı izleyiciler, –ozan Musset ile Lamartine gibi– karşılarında "yaşayan mermer", yani içinden çelişik biçimde ısı ve yaşamın boydan boya aktığı bir heykel bulduklarına tanıklık eder. Aktör, Craig'in sözleriyle "doğal, ama yüksek ölçüde yapaydır."

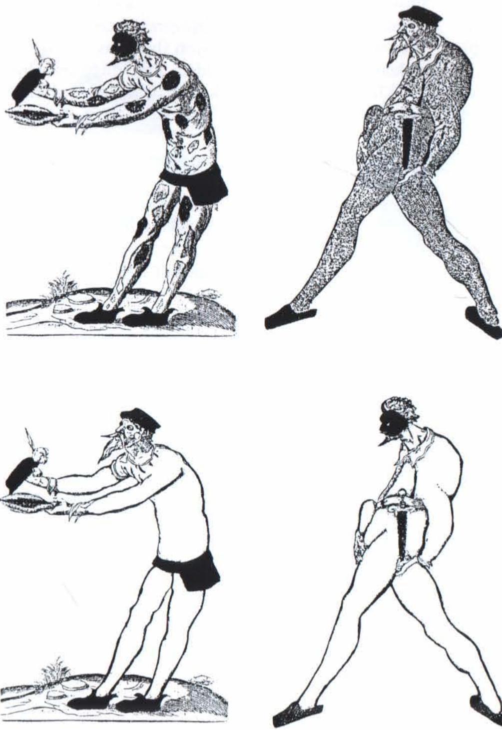
Soytarı kostümü altında

Henüz öyküsü yazılmamış büyüleyici bir olay, Avrupa tiyatrosunda oyunculuk sanatı ile dans (ve şan) sanatının birbirinden ayrılmasıyla ortaya çıkan sessiz yer sarsıntısıdır. Bu ayırım, sadece kuramsal düzeyde değil, aynı zamanda uygulamada da oldu. 17. yüzyılın sonlarına kadar oyuncunun davranışına yön veren kodlanmış dans hareketleri vardı. Aktör bu dans hareketlerini saklardı, dansçı gösterirdi. Ama her ikisi için de aynı temel fiziksel bilgiler söz konusuydu.

Daha sonraki yüzyıllarda da dans hocası aktörün yanında durmayı sürdürdü. Çoğu kez aktörü eğitenlerin arasında olurdu. Ama 18. yüzyıl başından sonra dans hocasının öğretisi, yalnızca aktörün hareketlerine incelik ve uygunluk kazandırmak için kullanıldı. Eylemlerin iç yapısından çok yüzeyinde geçerli oldu.

Oysa ilk profesyonel İtalyan kumpanyaları olup bugün artık Commedia dell'Arte topluluğu dediklerimizin biçimlendiği döneme geri gidecek olsak, oyunculuk ile dans arasında çok değişik bir iç içelik buluruz.

Recueil Fossard'ın bir bölümünü oluşturan ve Stockholm'de bulunan, 1928'de Agne Beijer'in (en yakın basımı, Librairie Theâtrale, Paris tarafından 1982'de gerçekleşti) yayımladığı İtalyan oyuncularının çizimlerine bir bakalım. Bu çizimler 1575'ten 1589'a Fransız sarayında gösterim yapan aktörleri gösteriyor. Bu aktörlerin çizimlerinde göze çarpan en şaşırtıcı yan, onların gülünç dış görünümlerinin hiç mi hiç vurgulanmayışı. Bunu fark etmek için bu resimleri Callot'nun *I balli di Sfessania*'da-



7-8. Arlekino ile Pantalone, Recueil Fossard'daki bir gravürden detaylar. Figürlerin başlarının yerini değiştirmek ve Arlekino'nun yamalı kostümünü ortadan kaldırmakla Pantalone'nin güçlü fiziksel biçimi ile Arlekino'nun trajik tutumuna dikkati çekebiliyoruz. Pantalone ile Arlekino'yu oynayan aktörlerin temel beden tutuşlarını belirleyen, rollerine tam karşıt bir anlatım öncesi beden tanımlaması oluyor.

ki ilüstrasyonlarıyla karşılaştırmak yeterlidir. *Recueil Fosard*'daki oyuncular, organik gerilimleri genleştiren ve hareket halindeki bir bedeni düzenleyen güçleri enerjik bir biçimde görünür kılan el, kol, beden hareket özellikleri taşır. Hareketlerin genleştirilmesi bir karikatürde kullanılandan daha fazladır. Aktörün sahne varlığına enerji sağlar.

Bu, Pantalone karakterinde özellikle belirgindir. Pantalone yaşlı bir adamdır ama aktör, figürü çok yaygın ve güçlü jestlerle donatır. Örneğin beli bükük yaşlı bir adam yürüyüşüne öykünmez, yaşlı bir adam düşüncesini onun güçsüzlüğünü yeniden yaratmaksızın aktaran bir karşıtlığa başvurarak inşa eder. Bel bükülmüştür ama öyle bükülmüştür ki basınç altındaki bir yay gibidir. Her adım normal bir adımdan daha büyüktür, öyle ki yaşlının sakıncalı dengesi, enerjisizlik yerine enerji *bolluğu* çağrıştıran bir *dengesizlik* yoluyla yeniden kurulur.

Recueil Fossard'daki bu Pantalone'lerden birinin yüzünü kapatacak olursak maske ile uzun sakal imgeye dahil olmadığı an, oyuncunun oynadığı *kaba ihtiyar*'dan geriye hiçbir şey kalmadığını buluruz. Aktörün fiziksel yakışıklılığı ile kas gücü açıkça görünür olur.

Aynı dengeyi soytarı (Arlecchino) ile de yapabiliriz. Hayal gücümüzü kullanıp yamalı soytarı kostümünü ortadan kaldırır ve onu sadece bir siluet olarak görürsek, trajik bir oyun kişisinden ayırt edemeyiz. Klasik yontulardaki duruşlara benzeyen (can çekişen kahramanlar, merhamet dilenen adamlar, savaşçılar) duruşlar görürüz.

Hiç kıpırdamadıkları zaman ve en cansız eylemler içindeyken de Pantalone ile Arlecchino'yu oynayan oyuncuların temel duruşları, akrobatların güç ve canlılık etkinliklerinde kullandıkları enerji yatırımını korur. Bu aktörlerin sergilediği anlatım öncesi düzey, şenlik oyunlarından, kılıç oyunlarından, dövüş danslarından, akrobasiden kaynaklanıyormuş gözükür. Aynı enerji niteliği bulunmakta, ama burada bu geri tutularak, saklı bir dansa dönüşmektedir.

Commedia dell'Arte'nin tüm Avrupa'da izleyicileri büyülemesinin nedeni, büyük olasılıkla İtalyan oyuncuların anlatım ile anlatım öncesi oyunculuk düzeyleri arasında gerilim yaratmak üzere buldukları yoldur. Bu, izleyiciyi güldürme amaçlı, komik, fars benzeri bir sahne anlatımıdır. Öte yandan bu teknik, enerjik, güçlü ve akrobatça bir altyapıdan kaynaklanıyordu. Akrobatça derken, sözcüğün özgün anlamı, yani "aşırı uçlarda hareket etme", parmak uçlarında, ama her gerilimi en uca doğru iterek, güvensiz bir denge arayarak hareket etme, anlaşılmalı.

Modern oyunculuk tarihinin başlangıcında, 19. yüzyılın tiyatro yenilikçilerine onca esin kaynağı olan Commedia dell'Arte'de iki değişik örgütlenme düzeyini aynı anda koruma ve ikiye bölünmeyi canlı bir karşıtlık içinde yeniden toparlama yeteneğinin özel kanıtını buluyoruz.

STANISLAVSKI'NİN "SİSTEM"İ

Franco Ruffini

Stanislavski'nin sözcükleri

Bir Aktör Hazırlanıyor'da[1] Torzov (romanda Stanislavski'nin ağzından konuşan kişi), iki yıllık çalışmanın sonunda öğrencilerine şöyle der:

"Bu iki yıl içinde tüm öğrendikleriniz şu an kafanızda karmakarışık duruyor. Duyarlığımızla tek tek çözümleyip özetlediğimiz tüm öğeleri toplamak ve saptamak kolay olmayacak. Oysa bulduklarımız, en basit, en normal insanlık halinden öte bir şey değil. (...) Bu kadar sıradan, çoğu kez kendiliğinden yaratılan bir şeyin aktör sahneye adımını atar atmaz hiç iz bırakmaksızın ortadan yok olduğunu ve onu yeniden elde etmek için onca çalışma, öğrenme ve teknik gerektiğini fark etmek rahatsızlık veriyor. (...) Bileşimindeki tekil öğelerden ötürü genel sahne duyarlığı *en basit ve en doğal insanlık halidir*. Sahne üzerinde dekorun, yan kulislerin, renkler arasında, kartonların, aksesuarcının nesnelerinin kıpırtısız dünyasında sahne duyarlığı, insan yaşamının, gerçekliğin sesidir."

Stanislavski'nin "sistem"iyle ilgi pek çok önyargı vardır. Salt karakterle özdeşleşme üzerine kurulu olduğu, sadece doğalcı ve gerçekçi oyunculuk için yararlı olduğu, çok belli bir estetik anlayışının sonucu olduğu gibisinden düşüncelerdir bunlar.

Ama Stanislavski, gördüğümüz gibi böyle düşünmüyordu. "Sistem"in amacının "genel sahne duyarlığı" kurmak, yani sahne üzerinde en basit, en normal insanlık halini yeniden yaratmak olduğunu söylüyordu.

"En basit insanlık hali": Organik beden-zihin

Stanislavski'nin sistemine önyargısız bir bakış, ister istemez perspektif değişimine yol açar. Çıkış noktası çoğu kez olduğu gibi büyük Rus yönetmenin estetik anlayışı ya da beğenisi olamaz. Stanislavski'nin "en basit, en normal insanlık hali" dediğinin tanımı olur. Bu, aslında sistemin amacıdır ve böyle bir amacın yönetmenin estetik ve işlemsel seçimleriyle bir bağlantısı yoktur. Stanislavski daha sonraları, *Bir Rol Yaratmak*'ta[2] diyor ki:

"Her yönetmenin rol üzerinde kendi çalışma yöntemi ile çalışmasının gelişim planını tasarlama yöntemi vardır. Saptanmış kurallar yoktur. Bununla birlikte, çalışmanın başlan-



9. Çehov'un *Vanya Dayı*'sında Astrov rolünde Stanislavski.

gıç aşaması ile kendi doğamızdan kaynaklanan psikofizyolojik süreçler 'organik beden-zihin' olarak tanımlanabilir."

Diyebiliriz ki beden, zihnin isteklerini "gereksiz", "yanılgılı" ya da "uyumsuz" olmayan biçimde tepki verdiğinde organik bir zihin beden bütünlüğünden söz edebiliriz. Yani,

– beden *yalnızca* zihnin isteklerine tepki gösteriyorsa;

– beden zihnin *tüm* isteklerine tepki gösteriyorsa;

– zihnin tüm isteklerine ve sadece onlara tepki gösterirken beden, onlara *uyum sağlıyor* ve onları hoşnut etmeye çalışıyorsa.

Beden-zihnin organikliği, boş hareketler yapmayan, gerekli eylemden kaçınmayan, kendi kendine ya da üretkenliğe karşıt tepki göstermeyen bir bedende ortaya çıkar.

Organik beden-zihin, gerçekte "en basit, en normal insanlık hali"dir ve aktör sahneye çıktığı an hiç iz bırakmaksızın ortadan yok olması kesinlikle rahatsızlık verir. Rahatsız edici ama gerçek, hepimizin de bildiği gibi. Sahneye çıktığı an beden, "gereksiz", "yanılgılı" ve "uyumsuz" olma eğilimine girer. Boş eylemlere girer, eylemi reddeder, kendi kendine karşıtlık yaratır. Sahneye çıkmadan önce var olan ve sahneden ayrılır ayrılmaz yeniden kazanacağı organikliği yitirir. Organikliği, "insan yaşamının sesi"ni yeniden yaratmak için "çalışma, öğrenme ve teknik" gereklidir. "Sistem" işte budur.

Zihin isteklerde bulunuyor: Perezhivanie[3]

Bedenin zihnin tüm isteklerine ve sadece o isteklere tepki vermesi ve uyum sağlaması gerektiği göz önünde bulundurularak her şeyden önce aktörün zihnini istek oluşturmaya yönelik eğitmek gerekir. Stanislavski için zihin, karşılıklı ilişkiler içinde akıl, istem ve duygu demektir.

Gündelik yaşamda bu gerekli değildir. Zihnin bedene yönelttiği istekler gerçektir. Oysa sahnede gerçek olmayan istekler de gerçeğe dönüşmelidir.

Perezhivanie'nin amacı budur; oyuncunun zihnini istekler, yani bedenin çaresizce onlara göre doğru davranacağı uyarıcılar üretmeye eğitmektir.

Stanislavski'nin "sistem"inde *perezhivanie*'nin gerekliliği ve aynı zamanda güçlüğü buradan kaynaklanır. Aktörün zihni sadece tepkinin mantıksal, nedensel ve duygusal bağlamını yaratmakla kalmamalı, bu bağlam aynı zamanda gerçek bir istekmiş gibi işlemeli, oyuncu kendi yarattığı bağlama inanmalı. Ancak ve ancak oyuncu kendi inanırsa, seyirci de sahne dışında birinin tepkisini görüyormuşçasına inanır.

Perezhivanie sadece ussal, istemsel ve duygusal gerekçelerin bağlamı gerçek bir isteğe dönüştüğünde sona erer. Bu noktada henüz hareket içinde gelişmemekle birlikte tepki, etkin hale gelmiştir. Stanislavski için *perezhivanie* 'eylem itkisi'dir ya da henüz eylem olmasa bile 'itki içindeki eylem'dir.

Beden uygun yanıt veriyor: Kişileştirme

"İtki içindeki eylem"den "eylem içinde eylem"e geçişi olanaklı kılan, *kişileştirme* teknikleridir.

Burada görünürde bir uyumsuzluk vardır. *Perezhivanie* Stanislavski'nin sistemi için ne kadar temel ve gerekliyse, kişileştirme o kadar anlamsız görünür. Zihin eğer gerçek bir istek yaratmayı başarırsa, beden ona uyumlu tepkiyi göstermekten başka bir şey yapamaz. Öyleyse bedeni çalıştırıp eğitmenin anlamı nedir?

Perezhivanie'nin gerçek bir istek olmayıp sadece öyleymiş gibi işlediğini unutmamalıyız. Anlam buradadır. Gerçek bir istek gibi işlemesi için *perezhivanie*'nin basit, çizgisel olmaması gerekir. Karmaşık ve dinamik olmalı, karşıtlıklar içermelidir. Gündelik yaşamda sıradışı sayılan durumlara, daha doğrusu aşırı durumlara uymalıdır.

Çok ünlü bir bölümde Stanislavski, oyuncuyu her zaman kötünün içindeki iyiyi, akıllıdaki aptalı, sevinçlideki üzgünü aramaya yönlendirir. Stanislavski'nin vardığı sonucu burada vermek iyi olur: "İşte bu insan tutkusunu genleştirmenin yöntemlerinden biridir." (*Creating a Role* [Bir Rol Yaratmak], s. 62)

Bu, *perezhivanie*'nin tek tek her öğesi için geçerli olduğu gibi karakterin bütünlüğü için geçerlidir. Ama, anlatımsal bir seçim değildir. Tersine, sahnede eylem için bir sıçrama tahtası işlevi görmek amacıyla tutku, "genleşmeli", büyütülmeli, karmaşıklık sayesinde canlılık kazanmalıdır.

Stanislavski'nin sistemindeki kişileştirme tekniklerinin gerekliliğini ve önemini böylelikle anlayabiliriz. Gerçekte, zihnin yarattığı istek, gerçekmiş gibi işlev görecekse, karmaşıklık sayesinde canlılık kazanmalı ki bedenin uygun tepkisi de büyülteç altına girsin.

Oyuncunun bedeni, zihnin en ufak itkilerine karşılık verecek biçimde eğitilmeli. Bir Stradivarius kemanın, sanatçısının elinin en hafif dokunuşuna yanıt verdiği gibi olmalı. Stanislavski de gerçekten oyuncunun bedeni ile değerli bir müzik aygıtı arasında benzetmelerini yineler durur.

Elbette gündelik yaşamda da bedenin otomatik ve uygun karşılık vermesi gereken karmaşık istekler vardır. Ama bu, sıradışı, uç durumlarda olur. Oysa sahne üzerindeki yaşamda *her* durum sıradışıdır, böyle olmasa "gerçek durum" olarak görülemezdi (işlevsel olamazdı). Sahne üzerinde zihin ve beden bütünlüğünün ölçütü, gündelik yaşamda sıradışı olandır.

Sahne üzerinde organiklik, gündelik organikliğin büyütülmüşüdür. Bu yüzden "sistem" aracılığıyla yeniden yaratılmalıdır. *Perezhivanie* tekniği ile kurulan iç sahne duyarlığı ile kişileştirme tekniği aracılığıyla kurulan dış sahne duyarlılığı birleşip aktörün "normal, organik ikinci doğası" olan genel sahne duyarlığına katılmalıdır. [*An Actor Prepares* (Bir Aktör Hazırlanıyor), s. 607]

Organik beden-zihin, karakter, rol

Organik bedenzihin bütünlüğü, aktörün ikinci doğası gibidir. Bu, Stanislavski'nin sisteminin açıklanmış hedefiyse, çözümleyici biçimde adım adım izlenmekteyse, kendi kendimize aktörün genel stratejisi içinde organik beden-zihne düşen işlevin ne olduğu sorusunu sormalıyız.

Gerçekten de sistemin ötesinde aktörün genel bir stratejisi söz konusudur. Bu, rolün yorumlanmasıdır. (Yani, yazılı metnin karakter için belirlediği sözler ve eylemlerin yorumlanmasıdır.)

Organik beden-zihnin, rolün yorumundaki işlevi nedir? Stanislavski açısından bu soruyu aşağıdaki şekillerle yanıtlayabiliriz:

– Organik beden-zihin, karakter için *anlamın koşuludur*,

– Karakter, rol için *anlamın koşuludur*.

Bu nedenle işe karakterden başlamak gerekir.

Stanislavski yöntemiyle rol yorumlamada üç aşama bulunur:

1- Organik beden-zihnin kurulması;

2- Karakterin (yazılı) rolden yola çıkarak kurulması;

3- (Oynanan) Rolün karakterden yola çıkarak kurulması.

Bu üç aşama kuramsal ve yöntemsel olarak birbirinden ayrıdır, ama uygulamada iç içe örülüdür.

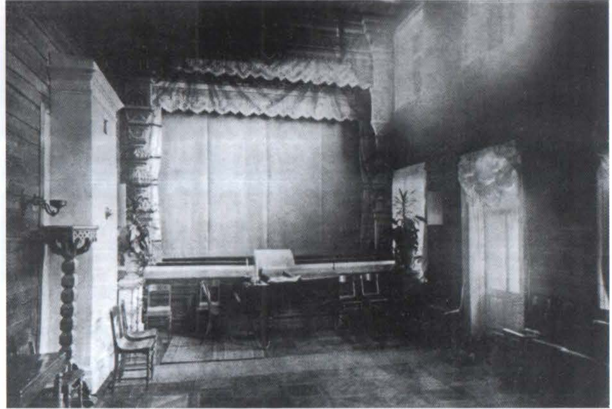
Stanislavski için karakter nedir? Karakter, (yazılı) rolün "verili koşulları" içinde aktörün organik beden-zihnidir.

(Oynanan) rol nedir? "Eylem çizgisi içinden" diyebileceğimiz biçimde yol alarak "üstün amaç"a doğru yönlendirilmiş karakterdir.

Karakter, rolün geçmişinde ve geleceğinde de var olmalıdır, yani rol zaman boyutu içinde varlık göstermediğinde bile. Karakter, rolün öngörmediği bölümlerde de var olmalıdır, yani rol uzam boyutunda varlık göstermediğinde bile. Stanislavski'nin bu bakımdan önerdikleri açık seçik ve süreklidir.

Karakter, rolü gereği içinde bulunduğu eylemlerin üstünde ve ötesinde varlığı olan bir kişidir. Bir rolün "verili koşulları"na uymak durumunda olsa bile karakter, başka roller oynayabilir. Tiyatro tarihinde aynı oyuncu-karakterin başka başka roller oynamasının çeşitli örnekleri vardır. Bizlerin de izleyiciler olarak aynı (yazılı) rol için-de farklı karakterin barınabildiğine dair ortak deneyimlerimiz vardır. O rolü oynayan aktör sayısı kadar Hamlet vardır. Bu çok bilinen bir şeydir ve derin bir gerçeği gizler. O zaman, role göre karakter nedir? Karakter, rol ile özdeş değildir, onu belirlemez, onun tarafından da belirlenmez. Karakter, yalnızca rolün "anlam koşulu"dur.

Aktör karakteri yitirecek olursa (ya da bulamamışsa) –bunlar Stanislavski'nin düşünceleridir– rol, anlamını yı-





10-11. Stanislavski'nin gençliğinde akraba ve dostlarıyla birlikte tiyatro yaptığı Ljubimovka'daki yazlık evlerinin küçük tiyatrosu. "Yazdı ve biz oyuncular hepimiz Ljubimovka'da yaşıyorduk, böylece sürekli prova yapabiliyorduk, fırsat buldukça da oynuyorduk. Bu olanağın her yönünden yararlanıyorduk. Sabahları kalkıp yüzerdik, ardından bir komedi prova ederdik. Sonra öğle yemeği yer ve başka bir oyunu prova ederdik, sonra yürüyüşe çıkardık ve ilk oyunu yeniden prova ederdik. Akşamları bir konuk gelecek olursa derhal "Bir oyun oynamamızı istermisiniz?" diye sorardık, konuk "Elbette" derdi. Yağ kandilleri yakılır –koltuklar hiç kaldırılmazdı– perde indirilirdi, birimiz bir gömlek, birimiz bir önlük, bone, kep... giyerdi... ve gösteri başlardı, tek bir izleyici için (K. Stanislavski, *Sanat Yaşamım*, 1925).









12-15. Stanislavski, Gilbert ile Sullivan'ın Mikado'sundan sahnelerde "amatör" oyuncularıyla birlikte (1887). Beden duruşları Stanislavski ile genellikle bağdaştırılan gerçekçiliğin kalıp imgelerini yansıtmıyor. Her duruşun ve her ayrıntının kompozisyonu, sahnede her akşam seyirci ve oyuncu için taze ve yepyeni olarak akması gereken yaşam arayışının sonucudur – denge ve eşdeğerliklere dikkat edin. Bu imgeler aynı zamanda Japon oyuncuların kullandığı duruşların taklidinden uzak. Bu resimler çekildiğinde Stanislavski henüz Japon oyuncularını izlememişti; "Japonculuk" olarak düşünülebilecek öğeler, daha sonraları Meyerhold'un özellikle araştırmalarına zemin olarak alacağı alışkısal (*uslovny*) öğelerdir.

tirir. Aktör *tek bir* karakter inşa ettiyse rol *tek bir* anlam kazanır. Aktörün kurduğu karakter *bir başkasıysa*, rolün anlamı da *bir başkası* olacaktır, ama yine de bir anlamı olacaktır.

Ama rol nasıl karakter olmaksızın anlamsız olacaksa, karakter de aktörün beden-zihninin, organikliği olmaksızın anlamsız olacaktır. Aktörün beden-zihni organik değilse karakterin eylemleri, her ne kadar rolün "verili koşulları"na uysa da isteklere doğru yanıt veren tepkiler olamaz. Olsa olsa dış buyrukların mekanik uygulamaları olur.

Beden ve zihnin organikliği bozulursa karakter de bozulur. Bir kişi olmaktan çıkar ve rolün anlamına güvence veremez.

Stanislavski için beden-zihnin organikliği rolün anlamının temelidir. *Nihai koşul* olan karakterin, üzerine kurulabileceği *ilk koşul*'dur.

Anlamın koşulları ve anlatım öncesi düzeyi[4]

Organik beden-zihnin kurulması, (yazılı) rolden yola çıkarak karakterin kurulması, oyuncunun rolü yorumlamadaki genel çalışmasının iki aşamasıdır ve anlamın ortaya çıkışından önce gelir. Bunlar, (oynanan) rolün karakterden yola çıkarak kurulmasında anlamın ortaya çıkması için temel koşulları koyar.

İlk iki aşamayı sonuncudan ayırmak uygulamada güçtür (olanaksız değilse). İlk aşamayı ikincisinden ayırmak daha da güçtür.

Bu, Stanislavski'nin oyuncusunun genel çalışmasında anlamın ortaya çıkışından önce oluşan, anlatımdan *önce* gelen ve anlatım için bir koşul olan bir düzeyin kuramsal ve yöntemsel varlığını dışlamaz.

Söz konusu olan, tiyatro antropolojisinin ilgi alanına giren anlatım öncesi düzeydir. Buna karşılık olarak, anlatım öncesi düzeyi genel olarak anlamın koşullarının kurulduğu düzey olarak tanımlayabiliriz.

Stanislavski'nin "sistem"inde aktörün çalışması, anlatım öncesi düzeyde çalışmadır ve yönetmenin estetik seçimlerinden bağımsızdır. Stanislavski bunu tartışmasız kabul eder. Gerçekçi, doğalcı bir estetik anlayışının kurucusu olan Stanislavski, "sistem"den söz ederken, "Onun 'gerçekçilik' ya da 'doğalcılık' ile hiç ilgisi yoktur, yaratıcı doğamız için son derece gerekli bir süreç sorunudur," diyor (*An Actor Prepares* [Bir Aktör Hazırlanıyor], s. 471). Anlamın ortaya çıkışı için hiç saptanmış kurallar konmadığı doğrudur, elbette anlamın belirmesinin koşulları var olduğu sürece.

Aynı biçimde, anlamın koşullarının kurulması için, anlatım öncesi düzeyde çalışma içinde saptanmış sistemler yoktur. Stanislavski'nin "sistem"i *bir* sistemdir, *tek* sistem değil.

Nasıl onun poetikasını kabul etmemeyi seçebilirseniz, sistemi de kabul etmemeyi seçebilirsiniz, ama aktörün bedenzihninin organik tabanını bulabilmek koşuluyla.

Yaşamının son yıllarında Stanislavski tiyatrodan uzaklaşarak bir oyuncu topluluğuyla görünüşte anlamsız gibi duran bir deneye girişti. Hep birlikte Molière'in *Tartuffe*'ü üzerinde çalışıyorlardı, ama oyunu sahnelemeye kalkışmadılar. Amaçları, tiyatronun "doğal yasaları"nı elden geldiğince derinlemesine araştırmaktı. Öğrencilerden biri olan Toporkov, bizlere o çalışma ve araştırma günlerinden unutulmaz bir günce bıraktı.

Stanislavski, en başta deneyin amacının oyuncuya *tek bir* rol üzerinde çalışırken bütün olası roller üzerinde çalışmayı öğretmenin yolunu sağlamak olduğunu açıklamıştı. "Sanat, hiçbir rol yokken, yalnızca oyuncunun verili koşulları içindeki 'ben' varken başlar."[5]

Rolden önce karakter vardır. Karakterden önce ne vardır? Sahne üzerinde hakikatın temel koşulu nedir?

"Organik beden-zihin" deyimini kullanmayan Stanislavski, soruyu şu benzetmeyle yanıtladı:

"Sanatçı resmine ne tür incelik getirirse getirsin, modelin duruşu fizik yasalarına karşı geliyorsa, duruşta hakikat yoksa, örneğin oturan bir figürün betimi oturmuyorsa onu hiçbir şey inandırıcı kılamaz. Ressam bu yüzden resmini en ince, en karmaşık psikolojik durumlarla biçimlendirmeyi düşünmeden önce modelini, bizi modelin geçekten oturmakta, ayakta durmakta ya da yatmakta olduğuna inandıracak biçimde ayakta, yatar ya da oturur duruma yerleştirmeli."[6]

"Sistem"in sonsuz çeşitlemeleri içinde amacı, oyuncu için oyundan *önce* bir yol yaratmak ve oyununa *anlam vermek* üzere gerçekten ve hakikate uygun biçimde oturur ya da ayaktayken sahne üzerinde organik varlık göstermesini sağlamaktı.

NOTLAR

1 İtalyancada *IL Lavoro dell'attore*, Laterza, Bari, 1968, 1975; İngilizcede *An Actor Prepares and Building a Character* (Bir Aktör Hazırlanıyor ve Bir Rol Kurmak), Eyre Methuen, Londora, 1980.
İngilizce basımlar noksan olup özgün Rus basımının gözden geçirilmiş halidir. Bu nedenle alıntılar İtalyanca basımdandır

2 *Creating a Role* (Bir Rol Yaratmak), Eyre Methuen, Londra, 1981, Stanislavski'nin yapıtlarının üçüncü cildinin İngilizce basımıdır. Bu kitabın İtalyanca basımı, *Il Lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari, 1988'dir. İngilizcesi, Rusçasının gözden geçirilmiş noksan bir basımıdır. Bu nedenle alıntılar İtalyanca basımdan alınmıştır.

3 Rusça *perezhivanie* deyimi İtalyancaya *reviviscenza* olarak çevrilmiştir, bu da Türkçede *yaşama dönüş* anlamına gelir. Anlam kargaşasına yer vermemek için İngilizce, İtalyanca ve başka çevirilerde Rusça deyim kullanıldığından Türkçe basıma da bu biçimde yansıdı. (Bkz. Genleşme)

4 "Anlamın koşulları", genelde ve aralarındaki etkileşimle aktöre karakteri (sonra da rolü) tutarlı ve anlamlı yapma olanağı veren tüm fiziksel ve ruhsal öğelerdir.

5 V. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal* (Stanislavski Provada) Theatre Art Books, New York, 1979.

6 A.g.y. s. 161.

MEYERHOLD: GROSTESK, YANİ BİOMEKANİK

Eugenio Barba

Sözcüklerle anlatılamayan biçimlenirlik

Vsevolod E. Meyerhold, geçen yüzyılın sonlarında Nemiroviç Dançenko ile birlikte çalışmaya başlar. Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmak üzere seçilen öğrencilerden biridir ve 1902'ye kadar orada kalır. Sonra kendi topluluğunu kurarak taşrada dolaşır, ama 1905'te Stanislavski'nin çağrısı üzerine bir Tiyatro Stüdyosu yönetmek üzere Moskova'ya döner.

Meyerhold burada "stilize" ya da "alışkısal" anlamında *uslovny* dediği "yeni tiyatro" düşüncelerini uygulamaya ve biçimlendirmeye girişir. "Eski tiyatro" (Stanislavski'nin doğalcı tiyatrosu) başkalaşım ve yeniden canlandırma sanatlarında becerikli oyuncular yetiştirmiştir, ama bunların çalışmasında biçimlenirliğin (*plastika*) yeri yoktur.



16. F. Shentan'ın Akrobatlar'ında. Meyerhold, Kherson'da 1902-1905 arası Yeni Oyun Birliği'nin yöneticisi olduğu sıralarda.

"Eski tiyatro da biçimlenirliği çok önemli bir anlatım yolu olarak gördü. *Othello* ya da *Hamlet* rollerinde Salvini'yi düşünmek yeterlidir. Biçimlenirliğin kendisi yeni değil, ama benim kafamdaki biçimi yeni. Daha önceleri sadece konuşulan diyaloglara ilişkindi. Oysa ben sözcüklere ilişkin bir biçimlenirlikten söz etmiyorum. Bununla neyi kastediyorum?

İki kişi oturmuş havadan, sanattan, apartmanlardan söz eder. Üçüncü biri –elbette belli ölçüde duyarlı ve gözlemci olmalı– ikilinin ilişkisiyle hiç bağlantısı olmayan bu söyleşiye kulak misafiri olarak bunların dost mu, düşman mı yoksa sevgili mi olduklarını bilebilir. El kol hareketlerinden, duruşlarından, gözlerini oynatışlarından bilir. Çünkü sözleriyle bağlantılı olmayan, ilişkilerini açığa vuran bir biçimde hareket ederler." (1907)[1]

Meyerhold için anahtar sözcük olan biçimlenirlik, hem hareketsizliği hem de hareketi özellikli kılan hareket kaynağıdır.

İzleyicinin anlayabilmesini sağlamak için, bir dizi sahnesel hareket gerekir.

"İnsan ilişkilerinin özünü jestler, duruşlar ve suskunluklar belirler. Sözcükler yalnız başlarına her şeyi söyleyemez. Bundan ötürü sahnede bir hareket düzeni olmalı ve bu, seyirciyi dikkat kesilmiş bir gözlemciye dönüştürmeli. (...) Sözcükler, kulağa seslenir; biçimlenirlik ise, göze. Böylece izleyicinin imgelemi iki uyarıma, sözel ve görsel olana açık durur. Eski ve yeni tiyatrolar arasındaki fark, yeni tiyatroda konuşma ile biçimlenirliğin her ikisinin de kendi ayrı ritmlerinin olması ve ikisinin mutlaka örtüşmemesidir."

Bu demektir ki aktör, bedeninin sözcüklerin ritmine uymasına izin vermez. Sessel ve fiziksel ritmler arasındaki eşzamanlı uyum kırılmalıdır. Meyerhold bu ayırımı yapana dek, en azından tiyatro kuramında aktör, bir bütünlük olarak düşünülüyordu. Belli bir görevin itkisi ile o görevi yerine getirmek için yapılan işin, oyuncunun bütününü ilgilendirmesi gerektiği düşünülüyordu. Meyerhold bu bütünlüğü kırmayı öneriyor. Oyuncu, çalışma süreci içinde farklı düzeyleri ayırabilir, her biri üstünde bağımsız olarak çalışabilir ve sonuçta onları yeniden bir bütüne dönüştürebilir.

Aktör bu yöntemle çalışabilir. Ama neden? Yanıtı, Meyerhold'un yazdığı başka bir metinde buluyoruz:

"Aktörü kendi duygusal yapısının rastgele taleplerinden kurtaran bir sahne ritmi. Sahne ritminin özü, gerçek gündelik yaşama antitez olmasıdır. (...) Sahnenin istediği anlatım esnekliğine sahip insan bedeninin en üstün gelişi-

mi nerededir? Dansta. Çünkü dans, insan bedeninin ritm alanında hareketidir. Müzik, düşünce için neyse dans da beden için odur, yani yapay ama içgüdüsellikle yaratılmış biçimdir." (1910)[2]

Uslovny tiyatrosunun oyuncuları kişiliklerinin önemli bir parçasından, sessel ile fiziksel ritmler arasındaki organik eşzamanlılıktan vazgeçiyor, böylelikle sahne ritmine ulaşıyordu. Her zamanki hareket etme ve tepki gösterme alışkanlıklarından vazgeçiyorlardı. Sanki sahneye özgü olan başka yasaları, izleyebilmeleri için doğallıklarının ortadan kalkması gerekiyor gibiydi, öyle ki dans olan bir sahne ritmini, bir biçimlenirliği yakalayabilsinler.

Ama Meyerhold hangi danstan söz ediyor? Marinsky tiyatrosunda izlenebilen baleden mi, yoksa başka bir şeyden mi?

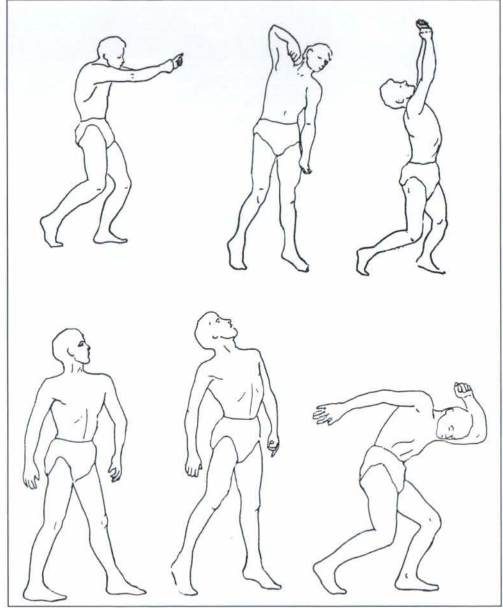
Meyerhold'un yapımlarını en şiirsel biçimde ele alan akademisyen Angelo Maria Ripellino, onun *Don Juan*'ını (1910) şöyle anlatıyor:

"Rampa ışıklarını kaldırıp karakterleri bir manevra ile





17-18. Maeterlinck'in Rahibe Beatrice'inden iki sahne. Oynayan, Vera Komissarzhevskaja, yöneten Meyerhold, 1906'da. Kompozisyonda bir tablo görünümü olmasına karşın üç boyutluluğun hareketliliği, gözlerin yönelişinden, ellerin duruşundan boyunların geriliminden kaynaklanıyor.



19-24. "Ok fırlatma" diye bilinen biomekanik alıştırmasından otkaz (red) örneği (alıştırmanın tüm hareketler dizini için bkz. Resim 39, s. 220).

oyuncunun tek bir hareketinin, yüz ifadesinin, tek bir kırışığının yitip gitmediği yarım daire biçimindeki ön sahneye yerleştirdi. Ön sahne aktörden tam tamına 'nüans' oyunculuğu, sahne üzerindeki ve oditoryumdan gelen parlak ışıkların yoğunlaştırdığı, incelikli mikro mimikler istiyordu. Aktörler davranışlarına sürekli olarak karşıt dengeler arıyor, hareketlerinin ağını en büyük ayrıntı özeniyle örüyorlardı."[3]

Bu tanımlama Meyerhold'un *Don Juan* üzerine kendi sözlerine çok benziyor. Yalnız tek bir ifade "hareketler ağı" farklı. Dansın, hareket kaynağının gündelik yaşam yasalarını izlemeyen bir "desen", bir "ağ" olması.

Grotesk

Bir ağı ören nedir? Örümcek. Ağını estetik nedenlerle değil, bir şeyi yakalamak için örer. Meyerhold aktörün dansı ile hareketler ağına neyi çekmek istediğini açıkça söylüyor: İzleyicilerin duyularını.

"İzleyicinin beynini uyararak onu akıl yürütmeye ve tartışmaya ikna edebiliriz. Bu, tiyatronun yapabildiklerinden biridir. Oldukça değişik bir başka özelliği de vardır. İzleyicinin duyarlığını (*çuvstovo*) uyarabilir, onu karmaşık bir duygu labirenti içinden geçirebiliriz."



25. Meyerhold ve Mei Lanfang. Büyük Çinli sanatçı Mei Lanfang 1935'te Moskova'da pek çok Rus sanatçıyla buluşmuştu. Bu tarihsel buluşmalar, o günlerde çekilen birçok fotoğraf gibi "ölümsüz"dü. 1940'ta Meyerhold tutsak alınıp daha sonra da vurulduğunda, tüm fotoğraf arşivi yok edilmişti; Meyerhold ile Mei Lanfang'ın bu fotoğrafı yakınlarda Çin'de yayımlanan bir fotoğraf albümünde birdenbire yeniden ortaya çıktı.

Meyerhold, söz konusu olanın duygusal bir duyarlık sorunu değil, örneğin "üşüdüm" derkenki gibi duyumsal duyarlık sorunu olduğunu açıklar.

"Aktör bir kez daha enerjinin ana aktarıcısı olarak durur." (1929)[4]

Meyerhold, seyircide mutlaka entelektüel kanallardan aktarılmayan, daha çok duyumsal duyarlığa, derin duyuma (kinestezi) dayanan etkili bir refleksi kışkırtmak istiyor.

Bu etkiye yol açan sahne süreci, karşıtlıklara dayanan ve izleyici algısının sürekli yer değiştirmesini olanaklı kılan grotesk'tir. Bu deyimi komik ile eşanlamlı görmeyi reddederek şöyle yazar:

"Grotesk sanatı içerik ile biçim arasındaki kavgadan kaynaklanır. Grotesk, sadece yüksek ve alçak düzeyde işlemez, karşıtlıkları karıştırarak, bile isteye keskin çelişkiler yaratır. (...) Grotesk, gündelik yaşamı, sadece olağan olanı betimlemekten vazgeçene kadar derinleştirir. Grotesk, karşıtlıkların özünü bir bireşime doğru birleştirir ve izleyiciyi anlaşılmayanın bulmacasını çözme çabasına çağırır.

(...) Grotesk aracılığıyla seyirciyi ani dönüşümler geçiren sahne eylemine sürekli biçimde ikilemli bir tutumu koruyarak izlemeye zorlarız. Grotesk'te bir şey çok önemlidir, o da sanatçının seyirciyi yeni varılmış bir düzlemden, büsbütün beklenmedik bir başka düzleme taşımaya hep eğilimli olmasıdır."

Bulmacayla karşı karşıya kalan seyirci onu çözmek için kendini harekete geçirmeye, onu eline almaya, kendini ona göre yönlendirmeye zorlanır. Seyirci, tek bir sözcükle keskinleşir, "dikkat kesilmiş gözlemci" olur. İşte burada yeniden dans belirir.

"Groteskin içinde dans öğeleri saklıdır, çünkü grotesk yalnızca dansla anlatım bulur." (1912)[5]

Oyuncu, karşıtlıkların özünü barındıran bir bireşim yaratabilmeli ve bu bireşim biçimlenirlikle, Meyerhold'un dans diye de adlandırdığı sahne hareketleri dizisiyle somutlaşmalı.

Yine geri dönelim, ne çeşit dans? Meyerhold bu tanımlamayı yapmaya çalışırken Loie Fuller ile Charlie Chaplin'i örnek gösteriyor. Hem kültürleraşırı hem de kültüriçi bir yolculukla "egzotik" tiyatro biçimlerine ve

çağdaşlarının ilgilenmediği dönemlere doğru yola çıkıyor. Hiç izlemediği Doğu tiyatrolarından söz ediyor –No, Kabuki, Pekin Operası– ya da Batı tiyatrosunun geçmişine, İspanyol tiyatrosunun Altın Çağı'na ve hepsinden önce Commedia dell'Arte'ye gidiyor.

Yıl, 1914. Meyerhold İmparatorluk Tiyatrosu'nda bir yönetmendir, ama aynı zamanda Stüdyo'yu da açmış, öğrencileriyle birlikte eski saplantısının yanıtını aramaktadır: Aktör sahnede nasıl hareket etmelidir? Zihin ve psikolojik yorum işe karışmadan önce aktör ile seyirci ilişkisini duyusal bir düzeyde somutlaştıran hareket biçimlerini nasıl saptamalıdır? Stüdyo'daki programı şunları içerir: dans, müzik, atletizm, eskrim, disk atma, doğaçlama, İtalyan komedisinin temel ilkeleri, Avrupa tiyatrosunun 17. ve 18. yüzyılları, Hint tiyatrosunun gelenekleri, Japon ve Çin tiyatrolarından sahne ve oyunculuk gelenekleri.

1922'de, devrimden ve iç savaştan sonra Meyerhold, araştırmalarının en son sonuçlarını, sunar: biomekanik.

Biomekanik

"Yetenekli bir işçiyi iş başında izleyecek olursak, hareketlerinde şunları gözleriz: (1) gereksiz, üretken olmayan hareketlerin yokluğu; (2) ritm; (3) bedenin ağırlık merkezinin doğru yerleştirilişi; (4) denge. Bu ilkelere dayanan hareketler dansa benzer bir nitelikle öne çıkar. İş başındaki yetenekli bir işçi, insana bir dansçıyı anımsatır.

(...) Her zanaatkâr –nalbant, döküm ustası, oyuncu– ritm sahibi olmalı, denge yasalarını tanımalı. Denge yasaları konusunda bilgisiz bir oyuncu, bir çıraktan bile azdır.

(...) Modern oyuncunun temel noksanlığı, biomekanik yasaları konusundaki mutlak bilgisizliğidir." (1922)[6]

O günlerde Meyerhold'un yapımlarında baş aktör olan Igor Ilinsky, biomekaniğin geliştirilmesine katkıda bulunmuştu.

"Meyerhold, el kol hareketlerimizin ve bedenlerimizin bükülmesinin çok kesin bir biçimi olmasını istiyordu. 'Eğer biçim doğruysa, tonlamalar ve duygular da doğru olacaktır, çünkü onları belirleyen, fiziksel duruşlardır,' derdi... Biomekanik alıştırmalar gösterimde gösterilme amaçlı değildi. Amaç, sahne uzamında nasıl hareket edileceği konusunda bilinçli hareket duyumu vermekti."[7]

Her gün bir düzine biomekanik alıştırma uygulanıyordu. Bir oyuncu, bir başkasının göğsüne sıçrıyor, aşağı iniyor, taş atıyor, ok fırlatıyor, bir başka aktöre tokat atıyor, hançer saplıyor partnerinin sırtına atlıyor, partneri koşmaya başlıyor, aktör sırttan iniyor, bir başka partnerini omzuna alıyor. Daha basit alıştırmalar da vardı, birinin elini tutmak, kolunu çekmek, birini itmek gibi.

Bütün bu alıştırmalarda iki eylem çizgisi ayırt edebiliriz. Birincisi *otkaz*, yani red'dir. Her aşama karşıtı ile başlamalıdır. Tokat atmak için önce kolumuzu geri çekeriz, sonra ileri hamle yaparız. Bu yüzden alıştırmalar bir eylemin düz çizgisel uygulamaları değildi, dolambaçlı zikzaklı bir süreçti. İkinci eylem çizgisi, üç aşamalı bir hareket dizisinin yinelenmesiydi. Üç heceli bir ölçü gibi şu biçimde ilerliyordu: (1) nötr ayakta duruştan, (2) tabanın ön tarafında dururken omurgayı esneten yukarı doğru bir hareketten, (3) yere doğru güçlü bir hareketle dizleri bükerken bir yandan kolları geriye atıp, ağırlığı öndeki bacağa yüklemek.

Biomekanik alıştırmalarını dikkatle incelersek hiçbirinin düz çizgiler halinde gerçekleşmediğini, buna karşılık hepsinin ağırlık merkezinin sürekli yer değiştirmesiyle ve bir bakış açısından ötekine geçişlerle bir dizi duruş değişimlerini izlediğini buluruz. Sanki oyuncu *hareket yasalarını* bedeninde bulmakta, becerikli olmayı öğrenmekte değil gibidir. Oyuncu izlek ile eylemin hep örtüşmediği dinamik bir ağ örmektedir. Ağırlık merkezinin karşıtlıklar bakımından zengin gidiş gelişleri oyuncunun hareket şablonuna dans benzeri bir nitelik kazandırır.

Bios yaşam demektir. Mekanik ise fiziğin, cisimlerin denge ve hareketiyle ilgilenen koludur. Meyerhold'un biomekanik dediği yaşam içindeki bedenin yaşamıdır. On yıl önce bu yasalara grotesk demişti.

"Biomekaniğin temel kuralı çok basittir. Her harekete tüm beden katılır."

Bunu, 1939'da biomekaniğin biçimselci bir aygıt olduğu suçlaması karşısında savunmaya çalışırken söylüyor. Ama biomekanik, 1905'te Stanislavski'nin Stüdyo'sunda bulduğu ve uyguladığı bir şeydi.

Meyerhold'un geçmişte Doğu'da aradığı dansın, yani sahne yaşamının ilkeleri, onun için bilimsel yönetim ve iş üretkenliği öncüsü Frederic Taylor'un koyduğu kurallar üzerinden içinde yaşadığı dönemde ve Batı'da açığa çıkmıştır.

Meyerhold dengesiz duruşlardan, tehlikeli dengelerden karşıtlıkların hareket ilkesinden, enerjinin dansından söz ediyordu. Başka deyimler de kullandı. "Sanatta tahmin etmek, bilmekten daha iyidir" diyordu. Ama groteskin ya da biomekaniğin ilkeleri rastlantısal bir tahmin değildi.

Bunlar bugün tiyatro antropolojisinin ışığında oyuncunun anlatım öncesi düzeyinin temelinde bulduğumuz aynı ilkeler hakkında duyarlı bir içgörüydü.

NOTLAR

1. V. Meyerhold, *First Attempts at Stylised Theatre*, (İlk Stilize Tiyatro Denemeleri) s. 49-58, *Meyerhold on Theatre* (Tiyatro Üzerine Meyerhold)'da Edward Braun, Methuen, Londra, 1969 içinde.
2. V. Meyerhold, *a.g.y. Tristan and Isolde*, s. 80-98.
3. Angelo Maria Ripellino, *IL Tracco e l'Anima* (Gövde ile Ruh), s. 151, Einaudi, Torino, 1965.
4. V. Meyerhold, a.g.y. *The Reconstruction of the Theatre (Tiyatronun Yeniden Kurulması)*, s. 253-274.
5. *Le Grotesque au Théâtre (Tiyatroda Grotesk)*, s. 104-109, *Le Théâtre Théâtrale* içinde, Nina Goarfinkel, Gallimard, Paris, 1963.
6. V. Meyerhold, *a.g.y., Biomechanics*, s. 198-200.
7. I. Iljinski, *Pamietnik Aktora*, Widawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varşova, 1962, s. 177

TEKNİK

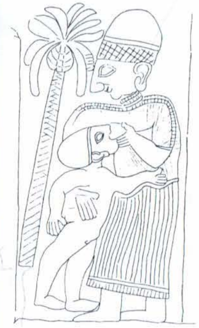
Hana, zihindir, Teknik, tohumdur.
– Zeami, Fushikadam

Beden teknikleri kavramı

Bedenimizi gündelik yaşamda kullanışımız, gösterim durumunda kulanışımızdan özde farklıdır. Gündelik yaşamımızda kültürümüz, toplumsal konumumuz ve mesleğimizin koşullandırdığı beden tekniğini kullanırız. Bu yüzden gündelik teknik ile gündelik-dışı teknik arasında bir ayırım yapmak mümkündür.

Fransız antropolog Marcel Mauss, 1914'te Paris Psikoloji Topluluğu'nda verdiği bir konferansta "beden teknikleri"nden ilk söz edendir. Mauss'un 1936'da *Journal of Psychology*'de (XXXII, no. 3/4) basılan metninden burada alıntı bölümler veriyoruz.





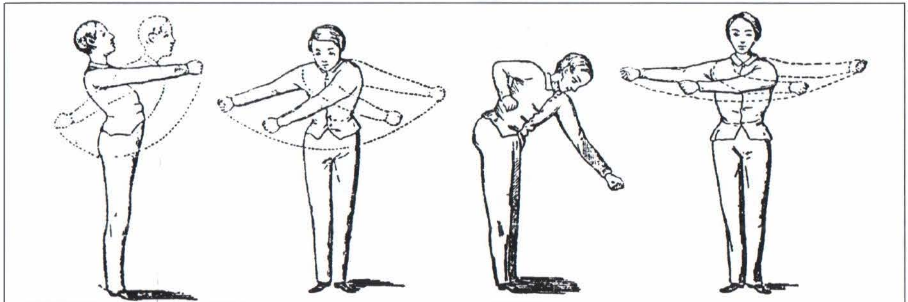
Beden teknikleri kavramı

Bilerek çoğul olarak beden teknikleri diyorum çünkü çoğul olarak beden tekniklerinin saf ve basitçe incelenmesi, sergilenmesi ve tanımı üzerine tekil bir Beden Tekniği kuramı üretmek olanaklıdır. Bu deyişle insanların toplumdan topluma değişen, bedenlerini kullanma biçimlerini kastediyorum. Her durumda somuttan soyuta doğru hareket etmek gerekir, aksini yapmak yanlış olur.

Beden, insanın ilk ve en doğal gerecidir. Daha doğrusu, gereçlerden söz etmeksizin, insanın ilk ve en doğal teknik nesnesi, aynı zamanda teknik aracı, bedenidir.







1-5. Çocukluk teknikleri; yeni doğmuş çocuğu beslemek. (sol üstte) 16. yüzyıl İtalyan Madonna'sı; (sağ üstte) İ.Ö. 8. yüzyıl İthaka tanrısı; (sol ortada) Tasadaylı kadın (Filipinler).

Ergenlik teknikleri: (sağ ortada) Eipo'lu oğlan çocuk (Yeni Gine) oyun oynayarak dövüş tekniklerine alışıyor. (altta) Avrupalı oğlan çocuk jimnastik yapıyor (19. yüzyıl sonlarından bir Alman el kitabı).

BEDEN TEKNİKLERİNİN BİYOGRAFİK LİSTESİ

Marcel Mauss

İnsanın kendisini ilgilendiren ya da kendisine öğretilen beden tekniklerinin düzenlemesi olarak yaş evrelerini, bireyin normal biyografisini, üç aşağı beş yukarı izleyeceğim.

Doğum ve ebelik teknikleri

(...) Birçok doğum şekli vardır. Bebek Buddha'yı annesi Maya, ayakta bir dala asılarak doğurdu. Birçok Hintli kadın, hâlâ bu şekilde doğum yapar. Bizim normal saydığımız, yatarak doğum yapma şekli, farklı duruşlarda (örneğin dört ayak üstünde) doğum yapmaktan daha normal değildir. Hem anne hem de yardımcıları için değişik doğum teknikleri vardır. Bebeği tutma, göbek kordonunu kesme, bağlama, anne ve çocuğa bakmanın teknikleri vardır.

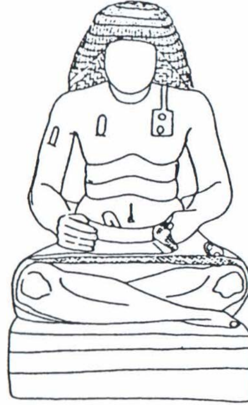
Bebeklik dönemi teknikleri - Çocuğun büyütülmesi ve beslenmesi

İç içe bağlı iki varlığın, anne ve çocuğun davranışları. Çocuğu ele alın: emzirme, taşıma, vb. Taşımanın tarihçesi çok önemlidir. İki ya da uç yıl sureyle annesinin tenine değerek taşınan bir çocuğun annesiyle olan ilişkisi, böyle taşınmayan bir çocuktan oldukça farklıdır. Anneyle aralarında, bizim çocuklarımızda olmayan bir dokunma biçimi olur. Çocuk annenin boynuna yapışır, omuzuna çıkar, kalçasına oturur. Bu özel jimnastik, yaşamı boyunca temel önem taşır. Taşımak da anne için başlı başına bir jimnastiktir. Burada bizlerin bebekliğimizden yitirdiğimiz bazı ruhsal durumlar, cinsel dokunmalar, tensel dokunmalar, vb. ortaya çıkar.

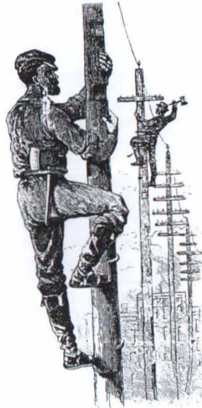
Sütten kesmek - İki ya da üç yıl gibi uzun bir süre alır. Emzirmek, hatta hayvanları bile emzirmek zorunludur. Annenin sütten kesilmesi uzun süre alabilir. Bunun dışında emzirme sayesinde hamileliğin engellenmesi, sütten kesme ile üreme gibi ilişkiler vardır.

İnsanlık aşağı yukarı beşikli ve beşiksiz olarak iki gruba ayrılabilir.







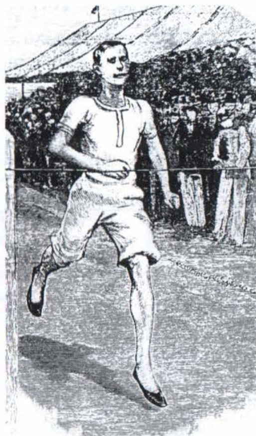




6-11. Yetişkinlik teknikleri: oturmak. (üst solda) Hintli zanaatkâr, (üst sağda) Mısırlı çömlekçi ile (orta solda) yazıcı; (orta sağda) Fransız çizer. Tırmanma teknikleri: (alt solda) Birleşik Devletler'de telgraf işçisi; (alt sağda) Hindistan'da hurma toplayıcısı.





12-17. Beden bakım teknikleri: (üst solda) Japon kadın banyosunda, (üst sağda) İtalyan işçiler iş sonrasında. Yemek yeme teknikleri: (orta solda) 18. yüzyılda Japonlar makarna yiyor; (orta sağda) 19. yüzyılda bir Amerikan "saloon"unda barda müşteri. Hareket etme teknikleri: (alt solda) Alman askerinin kaz adımı; (alt sağda) yüzyıl başında bir yarışmada İngiliz atleti.

Sütten kesilen çocuk - Yiyebilir, içebilir, yürümeyi öğrenir. Görme, işitme, ritm, biçim ve hareket duygusuyla çoğu kez dans ve müzik için eğitilebilir.

Fiziksel alıştırma ile soluk alma kavram ve uygulamalarını edinir. En çok yönlendirildiği hareketlere göre belli bazı duruşlara alışır.

Ergenlik teknikleri

(...) Bedenin eğitimindeki en büyük an, yetişkinliğe geçiş anıdır. Kızlarımızın ve oğullarımızın yetiştirilme biçimlerinden dolayı, biz onların her yerde aynı davranışlar ve duruşları edindiklerini, aynı alıştırmalardan geçtiklerini sanırız. Bu düşünce hem bizler için hem de ilkel diye adlandırılan toplumlar için bir yanılgıdır. Daha ötesi biz gerçekleri sanki hemen başlayan, yaşam boyu süren, amacı çocuğu korumak ve onu yaşam için eğitmek olan bir okul her zaman her yerde var olmuş gibi görüyoruz. Kural olarak bunun tam tersi geçerlidir. Örneğin tüm zenci toplumlarda erkek çocuğun eğitimi ergenlık çağında yoğunlaşır. Kızlarınki ise deyim yerindeyse geleneklere uyar. Onlar için okul yoktur. Evleninceye kadar annelerinin yanında sürekli eğitim görür ve genellikle doğrudan evli konumuna geçerler. Erkek çocuk, erkekler toplumuna girer ve orada mesleğini, özellikle de silah kullanmayı öğrenir. Bununla birlikte kadınlar için olduğu gibi erkekler için de karar dönemi ergenliktir. Tüm yetişkin yaşamları boyunca koruyacakları beden tekniklerini kesin olarak bu sırada öğrenirler.

Yetişkin yaşam teknikleri

Bunları sıralamak için birbiriyle uyumlu çeşitli hareketler ve hareket aralarının gün içindeki dağılımına bakabiliriz.

Uyku ve uyanıklığı, uyanıklık sırasında dinlenme ve etkinliği birbirinden ayırabiliriz.

Uyku teknikleri - Uykuya yatmanın doğal bir şey olduğu düşüncesi bütünüyle yanlıştır. Yerden başka yatacak yeri olmayan toplumlarla bir gereçten

yararlananlar arasında ayırım yapabiliriz. (...) Kimilerinin yastığı varsa kimilerinin yoktur. Bazı toplumlarda insanlar bir ateşin çevresinde ya da ateşsiz halka olup yatar. Bedeni ve ayakları sıcak tutmanın ilkel yolları vardır. (...)

Son olarak ayakta uyumak da mümkündür. Masai'ler ayakta uyuyabilirler. Dağlarda ben de ayakta uyudum. Bir atın üstünde, hatta bazen hareket halinde bir atın üstünde uyudum. At benden daha akıllıydı. Tarihçiler Hunların ve Moğolların at üstünde uyuduklarını belirtir. Bu bugün için de doğrudur. Binicisinin uyuyor olması atın ilerlemesini durdurmaz.

Örtülerin kullanımı da vardır. Kimileri örtünerek uyur, kimileri örtünmeden uyur. Hamakta ya da bir yere asılarak uyuyanlar vardır.

Uyanıklık: Dinlenme teknikleri

Dinlenmek, tam dinlenme, ya da yalnızca etkinliğe ara vermek olabilir: uzanmak, oturmak, çömelmek vs. Oturmanın biçimi önemlidir. Çömelen ve oturan toplumları birbirinden ayırabilirsiniz. Oturanlar sandalyeli, sandalyesiz; sıralı sırasız diye ayrılır. (...)

Masası olan ve olmayan insanlar vardır. Masa, evrensel olmaktan uzaktır. Doğu'da her yerde halı ya da hasır, masa yerine kullanılır. Belli bazı toplumlar dinlenirken çok tuhaf duruşlar alır. Nil havzası, Çad, Tanganika'ya kadar olan Afrika'da insanlar, tarlalarda leylek gibi durup dinlenir. Bazıları tek ayak üstünde desteksiz durabilirken bazıları değneğe yaslanır.

Etkinlik, hareket teknikleri

Dinlenmenin tanımı, hareketsizliktir. Hareketin tanımı da dinlenmemektir. İşte tüm beden hareketlerinin bir listesi: tırmanmak, sert adım atmak, yürümek.










18-25. Rahatlama teknikleri: (üst sırada solda) 19. yüzyıl ortasında Çinli afyon içiciler; (üst sıra sağda) şölen sofrasında Etrüsklü çift (İ.S. 1. yüzyıl); (ikinci sıra solda) yaşlı Felemenk denizcisi; (ikinci sıra sağda) Polinezyalı erkek; (üçüncü sıra solda) Javalı kadın; (üçüncü sıra sağda) Hintli müzisyen; (sol altta) Dua eden Arap; (sağ altta) üreme teknikleri: Hindistan'da tantra biçemi birleşme (10. yüzyıl).

















26-30. Dansta gündelikdışı teknikler: (üstsolda) OtuzluyıllardaAmerikalı ikili; (üstsağda) Kazak dansçılar; (ikinci sıra) Türkiye'de derviş dansçılar. Beden ve zihni denetleme teknikleri: (üçüncü sıra) iki hathayoga duruşu. Enerjiyi denetleme ve geri tutma teknikleri: (altta) Taocu jimnastik (Nei-Kong), 19. yüzyıldan bilimsel bir Çin yapıtından. Her alıştırma soluk denetimi kurmakta.

Yürümek - Yürürken tüm beden duruşunun dik olması, nefes almak, yürümenin ritmi, yumrukların, dirseklerin sallanması, bedenin üst kısmının tümünden önce öne doğru hareketi, ya da iki yanının sağ-sol hareketi (Bedeni aynı anda öne doğru hareket ettirmeye alışmışız). Ayakların içe ya da dışa dönmesi. Bacağın öne doğru uzanması. "Kaz adımı"na güleriz. Oysa Alman ordusunun kullandığı bu yürüyüş tarzı, bacağın ileriye en çok uzanmasını sağlar. Özelde de zaten tüm kuzey insanları uzun bacaklarıyla mümkün olduğunca uzun adım atar. (...)

Koşmak - Ayakların duruşu, kolların duruşu, nefes almak, koşmanın büyüsü, dayanıklılık. (...)

Son olarak etkin dinlenmenin tekniklerine geliyoruz. Bunlar sadece basit bir estetik konusu olmakla kalmayıp aynı zamanda beden oyunudur

Dans etmek - Erich Maria von Hornbostel ile Curt Sachs'ın konferanslarını dinlemiş olabilirsiniz. Onların dansları durgun ve hareketli olarak ikiye ayırmalarına katılıyorum. Dansların dağılımıyla ilgili varsayımlarına ise pek katılamıyorum. Onlar sosyolojinin bütün bir bölümünün yaslandığı büyük bir yanılgının kurbanlarıdır. Bazı toplumların ataerkil, bazılarının anaerkil kökenli olduğu ileri sürülür. Anaerkil olanlar, dişi eğilimlerinden ötürü belli bir noktada dans ederken, başkaları, erkek kökenli oldukları için yer değiştirerek dans etmekten hoşlanır. Curt Sachs, bu dansları daha iyisi "içe dönük" ve "dışa dönük" olarak sınıflandırmıştır. (...)

Son olarak bir eşin kollarında dans etmenin modern Avrupa uygarlığının bir ürünü olduğunu görmeliyiz. Bu, doğal kabul ettiğimiz olguların tarihsel kökenini gösterir. Ayrıca bunlar dünyada bizden başka herkesi dehşete sürükler. Buradan meslek gereği olan ya da mesleğin bir parçası olan daha karmaşık beden tekniklerine geçiyorum.

Zıplamak - Zıplama tekniklerinin bazı dönüşümlerine tanık olduk. Hepimiz bir sıçrama tahtasından yüz üstü atlamışızdır. Artık bunun yapılmadığını söylemekten mutluyum. Çok şükür artık insanlar yan zıplıyor. Yukarı, aşa-

ğı, uzunlamasına, yanlamasına, yüksek atlama, sırıkla atlama gibi. (...)

Tırmanmak - Ağaçlara tırmanmada hiç başarılı olmadığımı söylemeliyim. Ama dağ ve kayalıklarda fena değilim. Eğitim ve ondan kaynaklanan yöntem yetersizliği olsa gerek. İlkel diye adlandırılan toplumlarda ağaca tırmanmanın bir yolu, öncelikle hem ağacı hem de tırmanan kişiyi saran bir kemer kullanmaktır. Bizler bu kemer kullanımını bile bilmeyiz. Telefon işçilerinin tırmanma sırasında kanca kullandığını, ama kemer takmadıklarını görürüz. Dağcılık yöntemlerinin tarihçesi çok ilginçtir. Benim yaşam sürem içinde olağanüstü ilerlemeler kaydedilmiştir.

İniş - Hiçbir şey bir Kabyle'nin Türk terlikleriyle (babuş) merdivenden aşağı inişini seyretmek kadar insanın başını döndüremez. Terlikleri ayağından fırlamaksızın nasıl yere basabiliyor? İzlemeye, yapmaya çalıştım, ama anlayamadım.

Kadınların yüksek topukla yürümelerini de anlayabilmiş değilim. Karşılaştırmak bir yana, daha gözleyecek çok şey var.

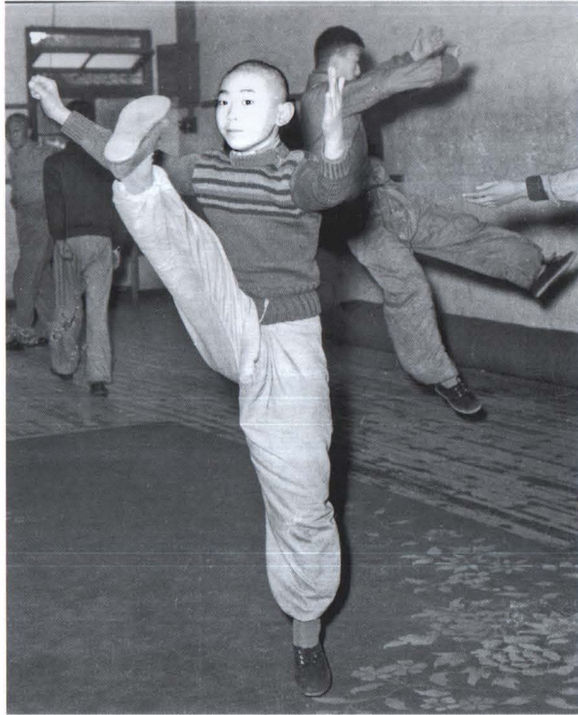
Yüzmek - Dalmak, yüzmek, yardımcı gereçlerin kullanılması, şişirilmiş yastıklar, levhalar, vb. Gemiciliğin bulunması yolundayız. (...)

Tüketim teknikleri

Yemek - Harald Höffding'in İran Şahı ile ilgili olarak yinelediği bir öyküyü anımsayabilirsiniz. Şah, III. Napolyon'un konuğu olmuş ve elleriyle yemek yemekte ısrar etmiş. İmparator ise konuğunun altın çatal kullanmasını istemiş. Şah, yanıt olarak "Nasıl bir zevkten mahrum kaldığınızı bilmiyorsunuz", demiş. Bıçakların yokluğu ve kullanımı.

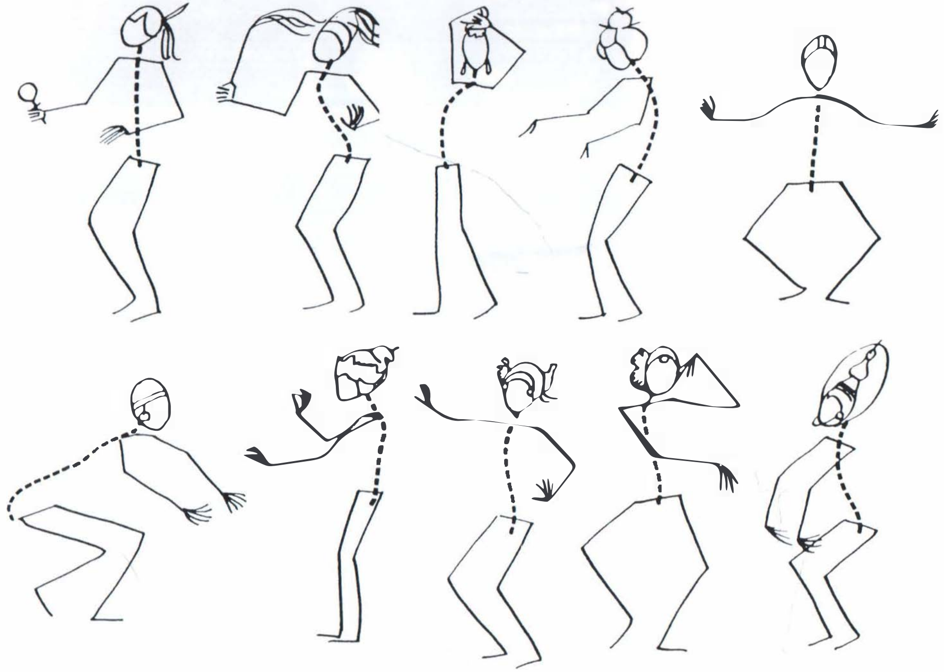
İçmek - Çocuklara suyu doğrudan kaynağından içmeyi öğretmek yararlı olurdu. Musluktan, su birikintilerinden v.b. alıp içeceklerini doğrudan boğazlarından akıtmaları gibi.

Üreme teknikleri - Cinsel duruşlardan daha teknik bir şey yoktur. Çok az yazar bu konuyu tartışma yürekliliği gösterebilmiştir.





31-32. Gündelik dışı beden tekniği: (üstte) eğitim çalışması sırasında Pekin Operası öğrencisi (altta) kabuki oyuncusu, commedia dell'arte'den zanni, Balili oyuncu-dansçısı, Odissi dansçısı.



33-42. Çeşitli dans kültürlerinde omurganın duruşu. Seçimi yapan, La Meri diye bilinen Amerikalı dansçı. Russel Meriwether Hughes, etnik dansın hırslı bir öğrencisi olup Avrupa ve Amerika'nın birçok yerinde teknikleri uygulayıp öğretmişti.

Genel düşünceler

(...) Belirleyici yeterlilik temeli üzerine kurulan bütün bu ırkların eğitimi kavramı, bence tarihin önemli anlarından biridir. Görme eğitimi, yürüme, çıkma, inme, koşma eğitimleri, özellikle de dinginlik eğitimini kapsar. Bu sonuncusu, her şeyden önce geciktirici bir mekanizmadır, düzensiz hareketlere engel olur ve sonuçta bu geciktirme, uyumlu hareketlerin uyumlu kişiyi seçilen hedefe doğru götürmesine yol açar. Duygusal baskıya karşı koymak, toplumsal ve tinsel yaşam açısından temel önem taşır. Çünkü bu davranış, ilkel diye adlandırılan toplumları vahşi, düşüncesiz, bilinçsiz tepkilerle mi yoksa daha yalıtılmış berrak bir bilinçle, belirgin hareketlere doğru mu yönlendirildiğine göre ayırır, hatta sınıflandırır.

Bilince müdahale edilmesi, toplum sayesindedir. Topluma mudahale edilmesi, bilinçsizlik sayesinde değildir. Önceden belirlenmiş hareketlerin kesinliği, bilincin duygu ve bilinçsizliği baskılaması, toplum sayesindedir. Dostum Granet, özellikle de Taoculuğun beden ve soluk alma teknikleri üzerine geniş çaplı araştırmalarını önceden ortaya koymuştu. Ben de aynı şeylerin Hindistan'da ortaya çıktığını bilecek kadar Yoga üzerine Sanskrit metinleri inceledim. Bizlerin incelemediğimiz, ama Çin ve Hindistan'da çok eski dönemlerde bile iyiden iyiye incelenmiş olan beden tekniklerinin tüm gizemci durumlarımızın tam temelinde bulunduğu kanısındayım. Bu sosyo –psiko– biyolojik çalışma mutlaka yapılmalıdır. "Tanrı ile iletişim kurma"nın mutlaka biyolojik yolları olmalıdır.

Omurga: Enerji'nin dümeni

Anlatım öncesini belirleyen kas esnekliğinin niteliği, doğrudan omurganın duruşuna bağlıdır. Omurga, ağırlığa ve hareketsizliğe bağlı olarak eğilebilir. Ama aynı zamanda bir gerilim mimarisi yaratacak biçimde dik du-







43-46. (üstte) Japon diz üstünde selamlama duruşunu Kosuke Nomura Volterra İSTA'da (1981) gösteriyor. Bu tiyatroya olduğu gibi aktarılmış gündelik bir tekniktir. Omurga, doğal duruşuna karşıt bir biçimde kıvrılarak harekete büyük soyluluk kazandırır. Hareketi fiziksel farkındalıktan yoksun, yüzeysel biçimde taklit eden Avrupalı aktörlerde bu soyluluk, uşaklığa dönüşür (Judith Gautier'nin *Aşk Prensesi*'nde (1907) Paris Vodvil Tiyatrosu oyuncuları) (altta).







47-49. "Sessiz çığlık": Berliner Ensemble'da Bertolt Brecht'in Cesaret Ana'sında Helena Weigel (1949). Çığlığın yoğunluğu omurgadaki çeşitli gerilimlerce destekleniyor.





50-51. (solda) Picasso: Kişneyen Bir At Başı'nın (1937) üçüncü versiyonu, Guernica için ön çalışma (Picasso Müzesi, Madrid); (sağda) Helena Weigel'in "sessiz çığlığı".

ruş ya da özel bükülmelerle oyuncunun varlığını zenginleştirir.

Kodlanmış tiyatral biçimlerle bağlantılı ya da onların parçası olan tüm gündelik-dışı beden teknikleri, belli duruşların ustalıkla geliştirilmesine bağlıdır. Yani omurganın ve ona bağlı olan boyun, sırt, bel, omuzlar, karın ve kalçaların belli bir şekilde yerleştirilişine bağlıdır. Çeşitli tiyatral biçimler, omurganın kas esnekliğini etkilemek için aldığı şekiller sayesinde ortaya çıkar.

Dikkatle gözlendiğinde Pekin Operası'ndan bir oyuncunun omurgasını yukarı doğru uzattığı, Japon No oyuncusunun omurgasının üst kısmını kavisli, kalçasını içe dönük tuttuğu görülür.

Hindistan'ın Bharata Natyam'ında omurga tam dik tutulur. Bu dik çizgiye göre omuzlar ile boyun, oyuncunun duygularını dizginleyip düzenleyen dinamik öğeler olarak kullanılır. Hindistan'da bir başka klasik dans biçimi olan Odissi'de omurga "S" şeklinde durur. Bu duruş, omuzların dengeyi koruması için kalçayı enine hareket ettirirken boynun ters yöne çevrilmesi ile oluşur. (Bkz. *Karşıtlık*'ta *Tribhangi*)

Java'da Wayang Wong'un kökleri kukla tiyatrosunda yatar. Bu da omurganın neden yukarı doğru ve dik tutulduğunu açıklar. Öne doğru atılan küçük adımlar, her adımda yeni bir enerji etkisi yaratır.

Komşu Bali adasında Hindistan'daki Kathakali'deki gibi omurga eğiktir ve hızlı boyun hareketlerine bağlı olarak kafa bezemeleri titrer.

Her gündelik-dışı teknik, gündelik teknik noktasındaki bir değişimin sonucunda ortaya çıkar. Bu değişiklik omurgayı, dolayısıyla bedenin üst kısmının uzamasını, leğen kemiğinin duruşunu, yani uzamda hareket ediş tarzını etkiler.

Sessiz çığlık

Brecht'in *Cesaret Ana*'sının üçüncü sahnesinin sonunda askerler, Schweizerkas'ın bedenini sahneye taşır. Onun Cesaret Ana'nın oğlu olmasından kuşkulanmakta ve ananın cesedi teşhis etmesini istemektedirler. Brecht'in metnine göre oğlunun bedeni önüne getirilince Cesaret Ana onu tanımadığını belirtircesine başını iki kez sallar. Ondan sonra askerler cesedi alıp halk mezarlığına gömmek üzere götürür.

Brecht'in kadın karakterlerini oynayan en büyük sanatçı olan Helene Weigel, bu rolü oynadığında hareketsiz durmuş, sadece başını oynatarak askerlere cesedin oğluna ait olmadığını anlatan bir işaret vermişti. Cesede bir kez daha bakması için zorlandığında yine boş ve sabit bir ifadeyle tanımayı reddetmişti. Ama ölü bedeni götürdükleri zaman, Weigel yüzünü ters yöne dönerek ağzını sessiz bir çığlık için sonuna kadar açmıştı.

Weigel'i Berliner Ensemble'da izleyen George Steiner o sahneyi şöyle anlatıyor:

"Başını öteki yöne çevirdi ve ağzını Picasso'nun *Guernica*'sında çığlık atan at gibi sonuna kadar açtı. Sert, ürkütücü, anlatılamaz bir ses çıktı ağzından. Aslında hiçbir ses yoktu. Hiçbir şey, sadece mutlak sessizliğin sesi vardı

Öyle bir sessizlik ki bu sessizliğin sesi tiyatroyu aşıp geçerken seyircilerin başlarını da büyük bir rüzgâr çarpmış gibi öne eğdi."

(G. Steiner, *Death of Tragedy* [Tragedyanın Ölümü] 1961)

Bu, bir seyircinin izlenimiydi. Şimdi aynı yapıtı bir tiyatro tarihçisinin nasıl tanımladığını görelim:

"Weigel bir sürü simgenin ortasında rolünü oynamak durumunda olduğunu gördü. Sahnede hem savaş aracı hem pazar yeri olarak kullanılan, Cesaret Ana'nın dünyasını betimlerken bir yandan da onu sahne üzerinde oradan oraya taşıyan bir araba ile birlikteydi. Bütün bunların kendisini afallatmasına izin vermeyen, bir zamanların Piscator oyuncusu, soyutlukla başa çıkmak için oyun kişisinin fiziksel yönünü ve bedeninin yaratıcılığını kullanabileceğini biliyordu.

Provalara Brecht'in Berliner Ensemble'da yerleştirdiği bir ölçüyü kullanarak başladı. Bütün rolü tekrar tekrar çalışırken özellikle yoruma açık taslaklar üzerinde yoğunlaştı. Oyunun açılış gününe gelindiğinde Weigel'in dağarında Cesaret Ana ile öteki oyun kişileri arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran yüzlerce ayrıntı ve duruş bulunuyordu. Weigel başka oyunlarda da böyle ayrıntı ve duruşlar geliştirmişti. Çok büyük bir acı duruşu, Weigel'in öyle hiç ses çıkarmadan ağzını açarak durma sahnesi, birçok oyundan sonra bir gazete fotoğrafında oğlunun katledilmesine ağlayan Hintli bir kadını anımsamasıyla bilinçaltından belirmişti."

(Claudio Meldolesi, *Brecht in Rehearsal* [Brecht Provada] C. Meldolesi, L. Olivi, *Brecht Regista* içinde [Yönetmen Brecht])

Bu gösterime ilişkin olarak aynı kitapta Brecht'in asistanı Hans Bunge'nin günlüğünde şöyle yazıyor. "Weigel, Cesaret Ana'nın yürüyüşünü çalışırken bunu teorik olarak değil, daha ilk provadan başlayarak karakterin ayakkabılarını ve elbisesini giyerek yapmıştı."

Fotoğraflarda da (Resim 45, 47) görüleceği gibi Weigel'in "Sessiz çığlığı" omurgada yaratılan bir gerilimden kaynaklanıyor, bunun sonucunda çığlığa eşdeğerde bir enerji aktarıyor. Omurganın duygusal etkilere katkısının anlaşılması ve somut fiziksel ayrıntılara önem verilmesi, Helene Weigel'in Berliner Ensemble'daki meslektaşlarından Ekkehard Schall'e anlattığı şu olayda açıkça görülür: "Helene Weigel bir zamanlar bana şu öyküyü anlatmıştı. Genç bir oyuncuyken Ibsen'in bir oyununda ünlü oyuncu Albert Basserman'ın yanında rol almıştı. Birlikte oynadıkları bir sahnede Albert Basserman rol gereği bir sürü felaket haberini ardarda alıyor. Baba ölür, anne ölür, çocuklar ölür (gülmeler). Bütün bu kötü haberleri alırken Basserman seyirciye sırtı dönük oynamayı yeğler. Bir gün Helene onu eleştirerek seyirciye dönük olmayan yüzünün hiçbir ifade belirtmediğini, daha kötüsü bazı özel ifadeler aldığını söyler. Aldığı yanıt şu olur: 'Seyirci yüzümü görmezse ne olmuş yani.' Çünkü o her şeyi sırtıyla oynamış, aldığı her şoku sırtıyla göstermişti."

(*New Theatre Quarterly*'de Ekkehard Schall ile yapılan söyleşi. no 6, Mayıs 1986)

PRAGMATİK YASALAR

Jerzy Grotowski

ISTA ve Kaynaklar Tiyatrosu

24-26 Ekim 1980'de Bonn'da ISTA'nın ilk açık oturumu çerçevesinde uluslararası bir sempozyum düzenlendi. Katılanlar arasında bulunan Jerzy Grotowski, Franco Ruffini ile yaptığı bir söyleşide Barba'nın oyuncunun teknik çalışma ilkeleri üzerine araştırmalarıyla ilgili yorumda bulunmuştu.

Barba, oyunculuk tekniği dediğimiz çalışmayla ilgili üç temel ilke geliştirmiştir. Genelde oyunculuk tekniğinin gündelik-dışı bir beden tekniği olduğunu söylemiştir. Fransız antropolog Marcel Mauss'un tanımladığı gündelik beden tekniği ve gündelik-dışı beden tekniği, ki ben buna güçlendirilmiş teknik diyorum, her toplumda her zaman vardı. Yoga gibi bütünleştiren tekniklerin yanı sıra sosyo-biyolojik olgunun güçlendirilmesi anlamına gelen birçok gündelik-dışı teknik vardır.

Bir No oyuncusunu, ayaklarını yerden kaldırmadan sürüyerek yürürken izlediğimizde, aslında onun kendi kültüründe normal yürüyüşün içinde bulunan bir hareketin güçlendirilmiş biçimini izleriz. Bu, bana çok önemli görünüyor. Barba, çalışmasında gündelik ve gündelik-dışı beden tekniklerinin açık ve yararlı bir ayırımını yaparken gundelik-dışı tekniği guçlendirilmiş teknik olarak ele alıyor. Böylece kimi Doğu kültürlerinin gündelik teknikleriyle oyuncunun gündelik-dışı tekniklerini karşılaştırdığı zaman bazı önemli yasalar, hedefler buluyor, ki bunlara ışık tutmaya değer.

Bilimsel açıdan bu sonsuz polemiklere yol açabilir. Ama bu gibi tartışmalara teslim olmak yanlış olur, üstelik yararlı da olmaz. Çünkü gerçekte Barba'nın kuralları pragmatiktir. Pragmatik yasalar bize belli durumlara ulaşmak, belli sonuçları almak ya da belli gerekli bağlantıları kurmak için nasıl davranmamız gerektiğini gösterir. Bize bir şeyin nasıl çalıştığını değil, bizim nasıl çalışmamız gerektiğini öğretir. Barba üç pragmatik yasa oluşturmuştur. Birisi belli bir biçimde davranırsa, bir şey belli bir şekilde olur. Sorun, bir şeyin nasıl olduğunu çözümlemek değil, onun olması için ne yapılması gerektiğinin bilinmesidir.

Barba'nın sözünü ettiği ilk yasa, bedenin dengesi ile ilgilidir. Bu denge, gündelik-dışı tekniklerde gündelik yaşamda olduğundan çok farklı bir düzeyde işler. Gündelik yaşamda "kolay" diyebileceğimiz bir denge kurarız. Kolaydır, çünkü çocukluğumuzdan beri bedenimize aittir. Gündelik-dışı tekniklerde ise başka bir denge düzeyine erişmek için bu alıştığımız dengeden vazgeçmek durumunda kalırız. Benim kişisel gözlemime göre bu yeni denge, normal dengenin güçlendirilmiş şeklidir. Bu gündelik-dışı dengeye Barba'nın da adlandırdığı gibi "lüks dengesi" denebilir.

İkinci yasa ise hareketlerin ya da itkilerin yönüne karşı durma yasasıdır. Bedenin bir bölümü bir yönde hareket ederken bedenin bir başka yeri karşıt yönde hareket eder. Bunun kaslar üzerinde özellikle kasılma ve gevşemelerde önemli bir etkisi vardır. Bazı oyunculuk okullarında gevşemenin her şeyin anahtarı olduğunu söylerler. Aslında anahtar gevşeme değil, kasılma ve gevşeme arasındaki ilişkidir. Tamamen rahatlamış bir oyuncuda hiçbir şey olmaz. Öte yandan sinirsel kör kasılmalar ise bilindiği gibi engeldir.

Kasılma ve gevşemeler arasında öyle bir etkileşim vardır ki gündelik yaşamda olmasına karşın bu Barba'nın lüks durum dediği gösterim anında daha da güçlenir. Bu kesinlikle aynı anda oluşan karşıt yönler sorunudur. Ancak bedenin içinde olur. Kişi sola doğru bir hareket yaparsa, sağ tarafa karşı hareket düzenleyen bir itki vardır, aynı biçimde yukarı aşağı, öne arkaya olduğu gibi. Bu normal yaşamda, gündelik tekniklerde olur, ama gösterim durumunda aşırı bir güçlendirme vardır ki bu da bambaşka bir nitelik taşıyan bir şeye dönüşür.

Bu karşıtlıkların, gerilme ve gevşemelerin, karşıt yönlerdeki itkilerin etkileşmesi öyle bir noktaya varır ki fizyolojik olarak insanın bir göstergeye dönüştüğü söylenebilir. Yalnız bu noktaya fizyoloji yasalarına uygun olarak eğitim ve bilinçli çabanın sonucunda ulaşıldığının anlaşılması gerekir. Gösterge, biyolojik yasaların ve sosyal koşulların güçlendirilmesinin sonucudur. Güçlendirme iki düzeyde gerçekleşir.

Üçüncü pragmatik yasa, oyuncunun en uç noktaya ulaştırdığı eylem sürecinin uzaydaki enerji ya da zamandaki enerji açılarından uygulanabilir ve gözlenebilir olmasıdır. Elbette enerjinin ne olduğu, uzaydaki ve zamandaki enerjinin ne anlama geldiğini kapsayan yeni bir terminoloji tartışması başlatabiliriz. Her durumda fark çok bellidir. İşlemi ya başlatıp hareket ettirerek uzamda üretilen kinetik enerjiye çevirmek ya da bastırarak, derinin altına gizleyerek uzamda gerekli olan potansiyel enerjiye dönüştürmekle ilgilidir. Hareketlerin itkileri başlar ama sonra geri tutulur. İşte o zaman bedenin canlı olduğu, sanki derinin altında saklanıyormuşçasına boşlukta bir şeylerin olduğu görülür. Beden canlıdır, çok kesin bir şey yapmaktadır ama nehir, zaman içinde akmayı sürdürmektedir. Uzamdaki kinetik enerji ikinci bir düzeye geçer. Bu, zaman içindeki enerjidir.

İkincil yasalar da vardır. Örneğin Barba'nın Skandinav deyimi *sats* ile tanımladığı karşıt itki, hareket karşıtı olarak adlandırabileceğimiz şey vardır. Bu vardır ve çok somuttur. Farklı düzeylerde bir hareketten önceki gizil güç dolu sessizlik gibi ya da belli bir anda yapılmakta olan eylemin durdurulması olarak ortaya çıkabilir



52. Dario Fo, Eugenio Barba ve Grotowski Volterra İSTA'da (1981).

Sats

Sats sonucunda görülen neyse ve olan neyse, zaman içinde sindirilir. *Sats*, işlemin biçim olarak algılanması için, biçimin de kalıp olarak algılanması için gereken süreyi sağlar. Ama bunu çeşitli gündelik-dışı tekniklerde ya da gösterim durumunda nasıl inceleyebiliriz? Japon oyuncularla Balili sanatçılar ya da Hint tiyatrosunun çeşitli biçimleri arasında farklılıklar gözlenebilir. Barba Doğulu oyuncuların uzmanlıklarını, pragmatik çözümlemeye çıkış noktası olarak alır. Denebilir ki klasik Doğu tiyatrolarının her türü belli bir beden tekniğine bağlıdır, ama aynı zamanda izlenenin herkes için geçerli olmasını sağlayan bir fizyolojik temeli vardır.

Eğer beden tekniği değişirse toplumsal bakış açısından değişir, ama kökleri aynı biyolojik gerçeklik içinde kalır. Doğu tiyatrosunun her biçimi çok bilinçli, kurallara son derece bağlı bir uzmanlaşma içerir. Bu, güçlenmeye yönelik ve çok iyi tanımlanmış bir olanaklar alanı bulunan gündelik-dışı bir tekniktir. Eğer farklı gündelik-dışı teknikler, farklı uzmanlaşmalara karşın gösterim sırasında benzer biçimde işlerse, o zaman bundan yürürlükte olan yasaların evrensel olduğunu çıkarsayabiliriz.

Avrupa tiyatrosunda oyuncunun sanatının kodlanması yoktur. Oyuncu doğaçlama yapar ama gündelik yaşamın kalıplarına göre ya da yanılgılı bir doğallığa göre. Doğallığı vahşi olmak, çılgınca hareket etmek, haykırmak, başkalarına şiddetle yaklaşmak ya da kucaklamak diye anlar. Gerçekte doğaçlama, oyuncu kesin, somut, belli sınırlar seçtiğinde başlar. Örneğin Iben, Cesaret Ana'nın dilsiz kızı Kattrin'in sadece yürüyüşüne odaklanmıştı. (Grotowski burada Uluslararası Sempozyum sırasında Odin Tiyatrosu oyuncusu Iben Nagel Rasmussen'in *Moon and Darkness* [*Ay ve Karanlık*] oyunundan söz ediyor.) Ancak o zaman oyuncu, kendi biyolojik ya da sosyolojik nesnelliğinden uzaklaşıp kişisel öznelliğine ulaşabilir. Nesnelliğin ve öznelliğin birleştiği anda oyuncu canlanır. Dunyadan elini çekme bedelini ödemeyen bir özgürluk yok gibidir. Ama burada dünyadan elini çekme, gizemci ya da dinsel anlamda değil, somut bir şeydir, daha çok benliğin kısıtlanması gibidir.

Tiyatroda bunu yönetmenler yapar. Bir yandan benim *via negativa* dediğim şeyi korurken, yani oyuncunun önündeki engelleri ortadan kaldırırken, öte yandan pozitif kutbu temsil edip oyunculara kesin, belirgin izlekler vermeleri gerekir. O zaman oyuncular doğaçlama için bir çıkış noktası bulabilir.

Logos *ve* bios

Sosyo-biyolojik nesnellikten ve öznellikten söz ederken *logos* ve *bios* sorunundan da söz etmiş oluyorum. *Logos* da vardır, *bios* da. *Logos* tanımlayan, çözümleyen akıl yürütmeyle bağlantılıdır. Bir başka yönden Doğulu oyuncuyla bağlantılıdır. Kökleri geleneklerinde bulunan Doğulu oyuncu, sözcükler, tümceler ve konuşmalar anlatmada bedenini kullanır. Öyleyse *logos*'tur. Ama sanki geleneklerinden gelen güç sayesinde onun *logos*'u, *bios*'un bazı ilkelerini de korumuş gibidir. İşte bu yüzden Doğulu sanatçı bize canlı görünür. *Logos* ve *bios* bölünmeyi temsil eder. Bu yüzden oyuncunun anlatım gücünden söz etmek tehlikelidir. Barba haklı olarak sadece oyuncunun anlatım öncesi düzeyinden söz eder. Oyuncu anlatabiliyorsa bu, anlatmak *istediği* içindir. Böylece bölünme yine ortaya çıkar. Oyuncunun bir yanı emir verirken öteki yanı bu emirleri yerine getirir. Denebilir ki, sahici anlatım, bir ağacınkidir.

Barba'nın İSTA'da yaptıklarıyla benim Kaynaklar Tiyatrosu'nda yaptıklarım arasında derin bir bağlantı vardır. İkimiz de kültürler aşırı olgularla ilgiliyiz. Herhangi belli bir kültür, nesnel, biyo-sosyolojik altyapıyı belirler. Çünkü her kültür, gündelik beden tekniklerine bağlıdır. Öyleyse kültürler değiştikçe, sabit kalan noktanın ne olduğunu, hangi kültürler aşırı öğelerin ortaya çıktığını gözlemek önemlidir.

OYUNCUNUN GÖRÜŞÜ, SEYİRCİNİN GÖRÜŞÜ

Ferdinando Taviani

I

Tiyatro üzerine tarihsel araştırmayı özellikle yararlı ve büyüleyici kılan, burada başka hiçbir alanda olmadığı kadar gerçeğin ve görüntülerin oyunuyla karşı karşıya kalmamızdır. Tiyatro ve tarihi üzerine çok sayıda düşüncenin en yaygın ve görünüşe bakılırsa en kabul görenleri, görsel bir ters algılamadan kaynaklanır.

Bu düşüncelerden biri şöyle özetlenebilir: En iyi tiyatro, oyuncu ile seyirci arasındaki gizli bütünlüğün gerçekleştiği, her ikisinin de aynı biçimde duygulanmayı başardığı ya da oyuncunun düşündüklerinin ve yaşadıklarının tamamını seyirciye aktarmayı başardığı tiyatrodur. Bunu bütünleyen başka biri: İyi tiyatro yapmak için söylenecek ilginç bir şeyleri olmak ve seyircinin onları anlamasını sağlayabilmek gerekir. Ya da: Derin duyarlığa sahip olmak ve duyguyu seyirciye aktarabilmek gerekir.

Bu görüşler, tiyatronun gücünün yapıntıda ve bizim yapıntının bilincinde olmamızdan kaynaklandığına dair o öteki görüş tarafından değiştirilemez de, düzeltilmez de. Kararlaştırılan ve bilincinde olunan yapıntı, oyuncu ile seyirci arasındaki bütünlüğü, sağduyuya göre bütün büyük tiyatronun temelinde bulunan o kusursuz, duygusal, akılcı iletişimi gerçekleştirmenin yöntemi olarak görülür.

Sanırım sağduyu tam tersini gösterir. Tiyatro sanatını bildik şeylerin bir taklidi ya da kopyası olmaktan çıkarıp bir sanat haline getiren, oyuncunun gösterim görüşüyle seyircinin gösterim görüşü arasındaki bağlantısızlık, aykırılık, hatta birbirinden karşılıklı habersizlik durumudur.

Oyuncu ile seyirci arasındaki ortaklığın efsaneleşmiş anlarını oluşturan o yüce zaman dilimlerinin, her ikisi arasında güçlü bir bağa karşın, içinde seyircinin görüşü ile oyuncunun görüşü arasında dev bir farklılık barındıran anlar olduğu kanıtlanabilir. Büyük tiyatroda –ya da en basitinden işlerliği olan tiyatroda– oyuncu ile seyirciler şu özelliği olan tek bir gösterimde buluşur: Gösterim onları ne kadar fikir birliğine zorlamadan aralarında bağ kurarsa, o kadar zengin olur.

Kısacası, basit sağduyu bizi bir gösterimi *anlamanın* yalnızca fikir sahiplerinin (yazar, oyuncu, yönetmen...) gösterimin içine ne koyduklarını görmek anlamına gelmediğini fark etmeye zorlar. Onu derinden anlamak da derininde gizli saklı olanı meydana çıkarmak olmayıp, özenle incelenmiş bir yolculuk boyunca keşiflerde bulunmak olmalıdır.

Bu da demektir ki "bir gösterimi anlaşılır kılmak" keşifler düzenlemekle değil, seyircinin ve ilgisinin kıyısı boyunca yol alacağı akarsular tasarlamak ve bu kıyılarda değişik biçimlerde ufacık beklenmedik bir yaşamın belirmesini sağlamakla olur. İzleyiciler kendi görme biçimlerini bu yaşama daldıracak ve kendi buluşlarını yapabilecektir.

II

1887'de yayınlanan toplu öykülerinde H. G. Wells *The Sad Story of A Drama Critici*'de (Bir Tiyatro Eleştirmeninin Hüzünlü Hikâyesi) anlatır: Tiyatroya hiç adım atmamış bir gazeteciyi patronu, oyun eleştirmeni yapar. Patron, açıklama olarak "özellikle tiyatroyla hiç ilgilenmemiş olduğun, özellikle hiçbir önyargın bulunmadığı için," der. Gazeteci, yaşamında ilk kez tiyatroya gider ve bir şok yaşar. Oyuncuların amaçlarının insanları betimlemek olduğuna ilişkin doğal bir yanılgıya düşer. Gazeteci önce şok yaşar sonra gündelik yaşamın indirgenmesi ve abartılması karşısında öfkelenir. Gündelik hareketlerin, iyi bir eğitimle edinilen davranış kurallarının sahneye yeniden uyarlandığını ve incelikle yeniden üretildiğini görür. Oyuncuların sahne davranışlarıyla yarattıkları görgü değerleri, seyircinin ait olduğu toplum sınıfının değerleridir. Her izleyici, bir aktörün yaptığı her hareketin anlamını kusursuzca anlar. Her aktör, izleyici için kusursuzca anlaşılır olmanın yolunu bilir.

Wells bütün bunları bir alçalma örneği olarak ele alır. Zavallı tiyatro eleştirmeni tüm kızgınlığına karşın oyuncuların hareketlerinin ne kadar bulaşıcı olduğunu görür, kendinde onların varlığını fark eder, oyuncuların kendisi gibi soluk alıp verdiğini görür, hatta o da onlar gibi solumaya başlar. Yavaş yavaş gündelik davranışlarını abartmaktadır. Belli bazı sözleri "onlar" gibi söyler. "Onlar" gibi dolaşır.

Öykünün gerçekçi bir art alanı olmasına karşın olaylar örgüsü pek çok bilim kurgu öykü açısından tipiktir; "yaratık" insanlarca ele geçirilen bir adamın öyküsü.

Wells'in en iyi dostlarından biri olan Joseph Conrad, 1908'de Edward Garnett'e şöyle yazmıştı: "Tiyatroya karşı karanlık, dehşet duygularım var. Giderek de kötüleşi-



1. Ağlama sanatı, No oyuncusu ağlıyor.

(...) Jestin yavaşlığı tüm yorumları olanaklı kılıyor. Örneğin kadın ağlamak istediği için elini gözlerine kaldırıyor, ama bu hareket aynı zamanda daha iyi görmek için yakınlaştırdığı üzüntüsünün imgesi de olabilir. Gözyaşlarının suyunu, acının ağırlığını çekiyor gibidir, sonra içtiği acılar çanağından çekilme, yaşama sırt çevirme gelir.(Paul Claudel, Günlük, Şubat 1923)

Betimleme sanatı

No'da ağladığınızda elinizi yüzünüzün önüne getirirsiniz, ama bu ağladığınızı göstermek için değil, yaşları kurulamak içindir. Eylem son derece yalındır, yalnızca gözyaşlarını kurulamaktır, başka bir şey değil. Bunu nasıl yaptığınız önemli değildir, oyuncular gözlerini aşağı indirir, kimileriyse yukarı bakar. Basit gözyaşı kurulama hareketi, ağlama eylemi için bir paradigma olarak seçilmiştir. Tüm öteki gereksiz jestler dışlanmıştır. (No oyuncusu Hideo Kanze ile bir söyleşiden, 1971)



2. Anlamın çifte yansımasına paradoks içeren bir örnek olarak Orange'daki (Fransa) Roma kemerinin üzerindeki yazıt. 1866'dan1957'ye kadar epigraf uzamanlarının genel kanısına göre yazıt şu anlamı taşıyordu: 'AUGUSTI F DIVI IVLI NEPOTI AUGUST' Ancak bugün birçok bilgin bu 'yazıtın' çelenk ve ışıkları taşıyan desteklerin oluşturduğu bir dizi delikten ibaret olduğunu düşünüyor.

yor. O rezil yere adım atamıyorum. Oyun karşısında değil, oyunculuk karşısında dehşet duyuyorum."

Hem Wells'in öyküsünün, hem de Conrad'ın belirttiklerinin anlamı aykırılıklar içeriyor. Bununla birlikte burada neredeyse saf bir durumda ve kişisel görüşler olarak net ve kesin biçimde tiyatronun tarihi boyunca var olan bir düşünce yansır. Kimi zaman bu, olumsuz olarak (oyuncuların rezil kimseler olması) ya da estetik bilimi açısından olduğu gibi, olumlu biçimdedir. Tiyatro üzerine her estetik fikir yürütmede açıkça ya da örtülü olarak insanın salt insan kopyası olduğu zaman tiyatronun neye dönüşebileceğinin dehşeti üzerine bir kaygı bulunması mümkün değil midir?

III

Diderot'da ve Artaud'da bulduğumuz oyuncu imgeleri, Stanislavski ile Craig ya da Brecht, Meyerhold ya da Grotowski'nin oyuncu üzerine yarattığı vizyonlar ve bunların tümünün ötesinde büyük dansçı ve aktörlerin ulaştığı başarılar, tiyatro sanatının her zaman kendi kendini aşan bir mimesis olduğunu kanıtlar. Burada oyuncunun görüşü ile seyircininki arasında bulunan genel ayrılmanın özel bir durumu söz konusudur.

Seyircinin görüşü ile gösterimi kurmuş olanlarınki arasında bir uzaklık bulunduğunu kabul ettiğimizde, anlamı tehlikeye düşen, bu ikincisininki olacakmış gibi görünüyor. Bir gösterimin anlamını ilgilendiren pek çok ikircik vardır. Bu ikircikler, tiyatro olgusunu olmuş bitmiş bir olay olarak (*a posteriori*) incelersek fazla önemli değildir. Oysa *a priori* tiyatro yapanların ve sanatsal sürecin bakışı açısından incelendiklerinde bunlar son derece ciddi olurlar.

IV

Bir gösterimin "anlamı" sorunu bir tuzaktır. Ardında daha karmaşık bir gerçekliği saklar. Sıkça kullanılan "anlamlı olma" deyimi, bir şeyin ya da işaretin herkes için aynı anlama sahip olması durumuna iyi uyar. Sanatsal anlatımın pek yüzeysel olmayan katlarındaki gibi durum böyle olmadığında, bir yapıtın anlamlı olduğu ya da olmadığı artık ileri sürülemez. Bu durumda eylemler ya da şeyler anlamlı olmaz, buna karşılık pek çok anlam taşırlar. O zaman sorun, bir şeyin onu yaratmış olanlar için taşıdığı anlamlar ile onu izleyenler için taşıyabildiği anlamlar arasındaki uyumu hangi noktaya kadar zorlamak gerektiğini belirlemekte yatar.

Tüm iletişimi dilbilimsel iletişim örneğinin deyimleriyle düşünme alışkanlığında olduğumuzdan, bir göstergenin sadece onu gösterge olarak görenler için öyle olduğu ve kimilerince gösterge kimilerince de gösterge olmayan bir biçimde görülebileceği gerçeğine fazla önem vermeme alışkanlığındayız. Herhangi bir dilde o dili konuşan herkes bir sözcüğü o sözcük olarak anlar. Dahası, bir sözcüğün bir sözcük, yani bir gösterge olması gerçeği üç aşağı beş yukarı o dili konuşmayanlarca bile anlaşılır. O belli sesin, ne anlama geldiğini bilmeseler bile *bir şey* demek olması gerektiğini anlarlar. Burada bir sözcüğün "birisi için" bir gösterge olduğunu vurgulamak gerekmez. Aslında hemen hemen herkes için bir göstergedir. Onun evrensel olarak bir gösterge kabul edildiğini ya da en basitinden kendi içinde öyle olduğunu söylemek de çok farklı değildir.

Ama dar anlamda dilbilimsel olmayan durumlar söz konusu olduğunda durum değişir. Bir tiyatro gösteriminin izleyicilere çok çeşitli ve karmaşık gösterge sistemleri kullanarak bir şey ilettiği doğrudur, ama bu durumda bir gösterge kendi içinde bir gösterge değildir, öyle *olabilecek* bir şeydir. Sadece "başka bir şeyin yerini alan" bir şey değildir, ona anlam veren, *birinin gözünde* başka bir şeyin yerini alan bir şeydir, der, modern göstergebilimin kurucusu, Charles S. Pierce. Özgün metindeki "biri için"i burada Umberto Eco "birinin gözünde" diye çeviriyor.

"Her şey bir şey ve bir işaret olarak düşünülebilir." Bu saptamayı 13. yüzyılda Bonaventura da Bagnoregio yapmıştı.

Belli koşullar altında örneğin ruhsal gerilim halinde ya da kaygı ya da coşku içindeyken çevremizdeki şeyleri ya da olayları "gösterge" olarak görmeye başladığımız, bilinen bir durumdur. Ama onların herkesin gözünde gösterge olduğuna inanmayız. İnsan belli bir şeyin *kendisi için* bir gösterge olduğunu fark etmekten vazgeçip onun *kendi içinde* gösterge olduğunu düşünmeye başlarsa, o zaman dikkatini vermeyi durdurur, batıl inançlara ya da deliliğe yönelir.

Gösterim alanında izleyiciler için "gösterge" olabilecek ve böylelikle özgül anlamlara göndermede bulunabilecek şeylerin oyuncular için ve gösterimin başka yaratıcıları için aynı anlama tekabül edeceklerini düşünmek, batıl inançtır. Bundan dolayı gösterimin "gösterge" olabilecek çeşitli öğelerinin, izleyiciler için taşıyabilecekleri



3. Antik çağ izleyicileri: 1700 yıl önce hokkabaz izleyen orta malı kadınlar. Çin'in Sezuan yöresindeki bir mezar üzerindeki kabartmadan alınmış çizim.



4. Zarif izleyici: Loca, 1781'den anonim bir Ingiliz gravürü (Tiyatro Müzesi, Londra).

ile gösterimin yaratıcıları için taşıdıkları anlamlar arasında bir uyumu göz önünde bulunduracak biçimde geliştirilmesi gerektiğini düşünmek de batıl inançtır.

Bu önceden kestirilen ve programlanan uyum, gösterimin üst düzeyi ile ilgili her şey için kesinlikle gereklidir, temel anlamların yüzeyi, en belirleyici alışkıların alanları, yorum gibi. Ama gösterimi sanata dönüştüren ayrıntıların ve şeylerin çok çeşitli yaşamı gibi en önemli olanlar için doğru ya da geçerli değildir. Bu düzeyde izleyicilerin tepkileri, *nesne* olarak ya da *gösterge* olarak şeyler üzerine yaptıkları seçimler belki hayal edilebilir ama önceden kestirilemez. Bu nedenle gösterimi yaratanların giriştiği süreç, çok fazla izleyicinin görüşüne göre yönlendirilemez, o yüzden de kendine ait bağımsız görüşleri olmalıdır.

V

Göstergebilimciler bir gösterimi çeşitli, katmanlı bir göstergeler karmaşası olarak çözümlerken tiyatro olgusunu sonuçtan yola çıkarak incelerler. Bununla birlikte süreçlerinin, işe baştan başlamak durumunda olanlara, yani son amaçlarının izleyicilerin gözünde ne olacağı olan gösterimin yaratıcılarına herhangi bir biçimde yarayacağını gösteren hiçbir şey yoktur.

Aynı koşul gösterimin içeriğini çözümleyerek onun "yorumu"nun değerini yargılayan oyun eleştirmeni için de geçerlidir. Daha az geleneksel bir eleştirmen, bir gösterimin çok çeşitli bölümlerinin bir araya gelişinden nasıl kurulduğuna özen gösteren bir eleştirmen bile, çözümlemesinin nesnesi olarak karşısına *gösterimi* alır. Çözümlediği, çalışmanın son aşamasıdır (onu gerçekleştirmiş olanların bakış açısından), ki bu aynı zamanda izleyicilerin süreci için yola çıkış noktasıdır.

Gösterimin nasıl işlediğini bilmenin (ya da bu konuda fikir sahibi olmanın) aynı anda onu işler hale getirmenin temeline sahip olmak demek olduğunu düşünmek çok güçsüz bir mantıktır.

Ama bir an için kullandığımız şu "işlemek" yüklemini inceleyelim. Bu yüklem, bir makine çağrışımı yapar. Bu belli belirsiz ve bazen bilinçsiz eğretileme, bir gösterimin izleyiciler tarafından yorumlanıp, keyif alınma biçiminin bilgisi onu kurarken yön gösterebilir, düşüncesine gerçeklik görünümü kazandırır. Bu aldatıcı düşünceyi başka eğretilemeler de güçlendirir, örneğin bir gösterimin "mekanizma"sından ya da "itici güç"ünden söz ederken olduğu gibi.

Peki yüklemi değiştirsek, "işlemek" yerine "yaşamak" desek ne olur? Bunu söylemek ve bir gösterimin nasıl ve neden "yaşadığı"nı bilmenin, onu aynı zamanda yaşatmanın yöntemine sahip olmak anlamına geldiğini sanmak kolay değildir. "Yaşamak" yüklemi örneğin bir bitkiden söz ederken kullanılır ve bir bitkiyi oluşturan süreçlerin yalnızca onun yaşamsal parçalarını bir araya getirmekten ibaret olmadığı bilinen gerçektir.

Bir bitki, bilimsel olarak bir makineymişçesine çözümlenebilir, ama bir makineymiş gibi yaratılamaz. Onu yaşatabilmek için ona uygun bir çevre yaratmak, gelişimini engelleyen unsurları ortadan kaldırmak, bir tohum ya da sürgünden başlamak gerekir. Bütün bunların onun nasıl işlediğini anlamaya başlamadan önceki çabayla pek az ilgisi vardır.





5-6. Duyarlı izleyici: Bir Paris melodramındaki izleyici. Çizimler Damourette'e ait.

Dolayısıyla soruyu şu deyimlerle sorabiliriz: Bir gösterimi yapanlar onu bir makine olarak mı, yoksa bir bitki olarak mı düşünür? Birinci durumda aranılan sonuç, birleştirme sürecini yönetip yönlendirebilir. Üstelik sonuç tiyatral olanakların kullanım talimatının bütünüyle örtüşecektir. İkinci durumda süreç, yani tiyatral olanakların kullanımı, istenen sonuçtan çıkarsanamaz. Bunlar bağımsız olarak geliştirmeli ve her biri kendi ilkelerine göre ele alınmalıdır.

İlk durumda merkezden yönlendirilen bir süreç söz konusudur. Çeşitli parçalar bir plan dahilinde toplanır ve bütünleşir. İkinci durumda süreç merkezkaç özelliği gösterir. Tek ya da birkaç çekirdekten başlayarak geliştirilir ve çeşitli yönlere doğru uzanılır.

Bir makinede varılan durum, makine "işliyorsa", özgün tasarıma tam tamına uyuyorsa ve her parça doğru biçimde, doğru yer ve zamanda işlevini yapıyorsa "iyi"dir. Oysa bir bitkinin varılan biçimi asla bir tasarıma uymaz, organik bir sürecin –düşlenen ama önceden kestirilemeyen– sonucudur.

Sanırım bir gösterim üzerinde yapılan çalışmayı, bir makinenin kurulmasından çok organik bir büyümeyle kıyaslamak daha doğru. Yani bana öyle geliyor ki bir gösterimin izleyici tarafından nasıl görüldüğünü anlamaya çalışanların çözümlemelerinin sonuçları, gösterimi yaşatmak zorunda olanlara pek yardımcı olamıyor. Bu, gösterimin yaratıcısının görüşleri ile izleyicininki arasındaki farklılıkları ilgilendiren soruyu sormanın bir başka yolu. Hatta aslında yaratıcı süreç önünde bir engel.

Bir gösterimi sürecin vardığı sondan başlayarak incelemek, batıl inançlı olma tehlikesini, izleyicinin gözünde gösterge olabilecek şeyin yalnızca *onun gözünde* değil, *kendinde* bir gösterge olduğuna inanma tehlikesini güçlendirir.

VI

Bu tartışma, başka sanat biçimleriyle ilgili olsaydı tümüyle banal olabilirdi, ama tiyatroyla ilgili olunca öyle olmuyor. Sanatsal anlatımın başka biçimlerinde onları yöneten güçler ile –eleştirel ya da başka türlü– onların tadını çıkaranların izlenimlerinin ortak zemini arasındaki uzaklık, apaçık bir uzaklıktır ve son kertede önemli sonuçlar doğurmadıkça ilginç değildir (Sanatçı zaten hemen her zaman tek başına çalışır ve kendi kesin kurallarını koyan malzeme kullanır). Tiyatroda sahne sanatının kalıplarının, gösterimi işler hale getirenler üzerinde çok büyük etkisi vardır.

Yalnız sanatçının pek çok önyargıları ile batıl inanışları olabilir, ama onu kurtaran, içgüdüsü (yani, açık ve kuramsal deyimlerle biçimlendirilmeyi gereksinmeyen bir deneyim) olacaktır. Oysa tiyatroda çeşitli sanatçılar bir arada çalışmak zorundadır. Teknik yöntemleri aşağı yukarı her zaman daha belirsizdir, her bireyin deneyimi, deneme yanılma yoluyla etkin olmaya bırakılmıştır ama ortaklığa katılan herkesin deneyim ve istekliliği ile yan yana var olması gerekir. Bu koşullarda sahne sanatı üzerine kuram ve düşünceler yön gösterme aracı olur.

Oyuncu görüşünün izleyici görüşü karşısında göreceli ve olası özerkliği (ve belli durumlarda, yönetmen karşısındaki göreceli özerkliği), uygulamanın bakış noktasından, kuramsal bakış noktasına göre daha ilginçtir. Bu, yaratıcı çalışmayı tehdit eden pek çok engelden kaçabilmek için kişinin kendisini odaklayabileceği en önde gelen

7-8. Oyuncuların bakış açısından izleyiciler: (üstte) 18. yüzyılda bir Fransız tiyatrosunda perde üzerinde dikiz aralığı (Charles Coypel'den bir gravür, 1726) ve (yan sayfada) aynı dönemden bir Kabuki tiyatrosunda dikiz aralığı (Ippitsusai Buncho'dan baskı, 1770).

noktalardan biridir. Özellikle de tiyatral eylemlerin anlamı üzerine bulanık, önyargılı düşünceler yüzünden sanatsal sürece bir katılık getiren ne idüğü belirsiz "yorum" kavramına ilişkin olarak bu geçerlidir.

Tiyatro yorum yapmak zorunda göründüğüne göre *anlamı* da baştan verilmiş olmalı, en önceden bilinmeli ve sorunun bütünü bu anlamı açığa çıkarmaktan ibaret olmalı. Böylece bir ozanın ya da romancının, bir ressamın ya da müzisyenin yapıtını ele alışımızda normal gözüken biçem, tiyatro yapıtı için tuhaf gelebilir. Bu sanatçılar çoğunlukla kendi gözlerinde *gösterge olarak kalan* ama başkaları için yalnızca ilginç ayrıntılar, canlı ya da garip şeyler olan göstergelerin aracılık ettiği gizli amaçlarla sanatlarını yürütür. Sonuçta bu sanatçılar için yapıtın anlamının çeşitli yananlamlar arasından ortaya çıkan son şey olması normaldir.

VII

Bazıları, ilginç şeyler soyleyen bir gösterim yapmak için "söylenecek ilginç bir şeylerin bulunması" gerektiğini düşünür. Bu yüzden kendilerini "maddesel" şeylerle meşgul etmektense –bu, oyuncu için gündelikdışı davranış üzerinde anlatım öncesi çalışması olabilir– yaratıcı bir duruma gömülmek amacıyla kendilerini derin ve tinsel araştırmaya adarlar. Bu, biraz anlatacağımız öyküye benzer. Bir insan topluluğu kıraç bir bölgede yaşamaktadır. Bazıları toprakla, kayalarla, çimentoyla ilgilenir. Su kanalları, sarnıçlar yapar. Ötekilerse sudan başka şey düşünmez, yağmur duasına çıkar.

Tiyatronun kimi zaman seyircisine sunduğu ilginç şeyler, "güç düşünceler", edinilmiş, sahip olunmuş şeyler değildir. Onları elde etmek için hazırlanan bir çalışma sürecinin başından çok sonunda çıkagelir, düşünülmelerine izin verirler. Programlanmış düşüncenin beceremediği bir düşünce ekolojisine yanıt verirler.

Önceden de söylediğimiz gibi tiyatroda durum daha narin, daha kırılgandır. Düşünce ekolojisi birkaç birleşmiş bireyin zihinleriyle bağlantılı olduğu için bilinçlilik daha keskin olmalıdır.

Yani sorun, çalışma sürecidir, onun nasıl biteceğinin tasarlanması değildir. Başka deyişle söylenecek ilginç şeyleri, "güç düşünceleri" olmak sorununa, ilginç şeylerin ve ilginç düşüncelerin arayışı içinde çözüm bulunamaz.







9-10. Seyircinin alaylı bakışı: (solda) Olaf Gulbransson'un çizimiyle Eleonora Duse ile (sağda) Kabuki oyuncusu Kawai Takeo bir onnagata rolünde. Ressam Okamoto Ippei'nin (1886-1948) yaptığı karikatür.

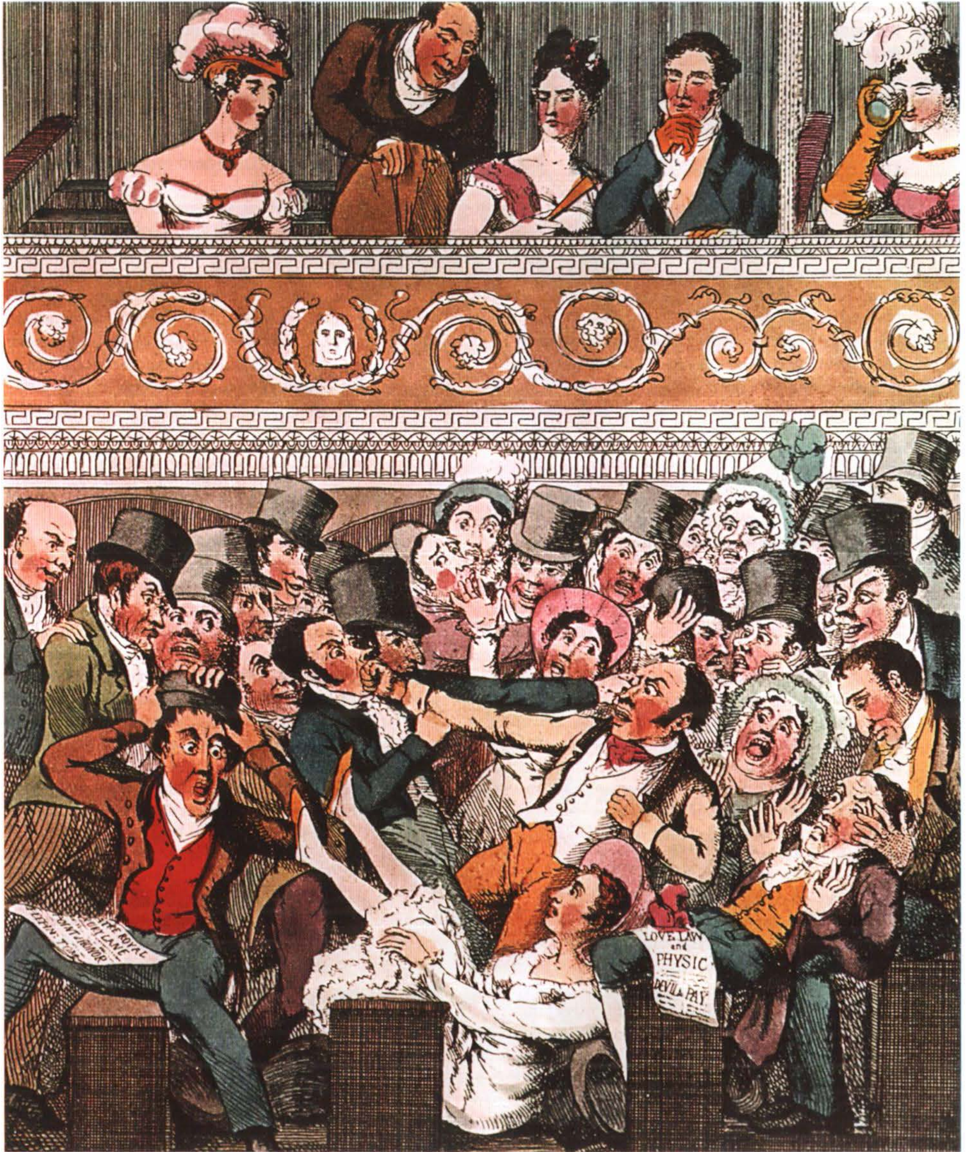
Tiyatro bağlamında olanların izleyicinin gözlerinde göstergeye dönüşmeye hazır olduğu açıkça ortaya çıktıkça, bu sürecin son karşılaşma tarafından düzenlenip yönlendirileceği yanılsamasının yol açtığı sanatsal sürecin engellenmesi giderek mantık dışı olur.

Hiçbir seyircinin bulunmadığı bir tiyatroya giden kişinin neler yaşadığına dair pek çok anekdot vardır. Kazara bazı kişiler boş sahnede belirirse, sonra da çevrelerine bakınıp konuşmaya bile başlayacak olurlarsa bir gösterimdeymiş gibi görünürler. Eylemlerinin sanki kendilerini sıradışı, olağanüstü tiyatro eylemlerine dönüştüren bir sahne varlığı vardır. Max Frisch, savaşın hemen ardından, oyunlarından birinin prova edilmekte olduğu bir tiyatroda kendi yaşadığı bu tür olaylardan birinin öyküsünü anlatırken (*Pre-Peace Diary*, 1950 [Barış Öncesi Güncesi]), bu izlenimin ön sahne ile sahne portalı tarafından yaratıldığını söyler. Bunların bir korniş işlevi gördüğünü ve sanki "Buraya bak, görmeye değer bir şey göreceksin, öyle bir şey ki ne rastlantı ne de zaman değiştiremez. Burada değişmez anlam bulacaksın, solan çiçekler değil, çiçeklerin imgesini, somut simgeyi bulacaksın,"dediğini öne sürer.

Ön sahne ile sahne portalı, izleyicilerin gördüklerinde kalıcı anlam bulma ve kendi gözlerinde *şeyleri göstergelere* dönüştürme yeteneklerini belirleyen tiyatral buluşlardır. Öte yandan ön sahne ile sahne portalı güçsüz buluşlardır, etkileri uzun soluklu değildir. Etkileri o kadar geçicidir ki kendi güçleri sayesinde işlev gördükleri, gündelik yaşamın rastlantısal bir parçasını gösterime dönüştürdüklerinde sık yinelenen fıkralara, şakalara ya da –Max Frisch'in yazdıklarındaki gibi– neredeyse felsefi özür dilemelere konu olurlar.

Pek çok başka buluş, öncelikle de oyuncunun gündelikdışı teknikleri, izleyicilerin oyuncuların yaptıkları şeylere, alışkısal ya da geleneksel göstergelere ilişkin ön anlaşma olmaksızın anlamlar yüklemelerine olanak tanır.

Bütün bunlar belli bazı yönelim ilkeleri çıkarsamamıza yol açabilir. Örneğin bilinenin gösteriminin –yani tiyatronun alçalmış durumunun– son kertede izleyicilerin algılayacağı ve izleyicilerin beklentilerine kalıp gibi uyarlanmış bir sahne kompozisyonunun sonucu olduğu gerçeği gibi. Benzer biçimde izleyicilerin görüşüyle bütünleşmiş bir oyuncu görüşü, derinlik yoksunluğu sonucu verir. Tek gözle bakılmış bir görüş gibi, iki başarısız özerklik arasındaki anlaşma gibidir.



11. Ayaklanan seyirci: 19. yüzyılın başında bir İngiliz tiyatrosunda yer kavgasında (1821'den karikatür baskısı).

Bir yandan bir gösterimin anlaşılırlığını, öte yandan yaşamını belirleyen, gerçekte iki alan arasındaki ilişki derecesidir. Bunlar, gösterimi görenlerin görüşü ile gösterimi yapanların görüşü arasındaki uyum alanı ve böyle bir uyumun gerekli olmadığı, hatta özen ve beceriyle bundan kaçınıldığı öteki alandır.

VIII

İzleyicilerin bakışı burada izleyicilerin "gözleriyle gördükleri", hem genel resim hem ayrıntılar tarafından oluşturulan anlam olarak anlaşılmalı.

Öte yandan oyuncunun görüşü daha çeşitli ve karmaşık bir şey olarak anlaşılmalı, yalnızca yapanların gözlerindeki anlam değil, yaptıklarının amacı ve yaptıklarını yönlendiren mantık olarak. Örneğin oyuncunun bir oyun kişisinin konuşmalarına nedensellik bulabilmek için kullandığı alt metin de bir bağlam içinde yaratılıp bir başka bağlam içinde kullanılan eylemler dizisi de (Bkz. *Montaj*) oyuncunun görüşü içinde yer alır. Oyuncunun görüşünün başka bir bölümü, oyuncunun gösterim içindeki anlambilimsel ve anlatımsal değerlerinden bağımsız olan bir gündelikdışı davranış tekniğinin kullanımıdır.

İzleyicilerin görüşüne de daha kesin nüanslar ekleyebilirdik, ama bu durumda bunun pek yararı olmayacaktır. "Seyircinin görüşü" deyişinin neler içerdiğini kestirmek kolaydır. Herkesin deneyimini yaşadığı ve meslek ya da oyuncunun kültürü gibi göreceli olarak bilinmeyen bir alana değil, uygarlığımızın özelliği olan geniş alışkılar alanına ya da zihniyet ile kişisel mitolojinin kısıtlı alanına göndermede bulunan etkinlik karmaşasıyla –duygusal ya da kavramsal olarak– bağlantılıdır.

Burada yönetmenin görüşünü dikkate almadığımız görülüyor. Nedeni yönetmenin önemsiz olmasından değil, öncelikle her zaman orada olmaması (gerçi kişi olarak varlık göstermese bile işlev olarak orada olduğunu belirtebiliriz) ve ayrıca bizim bakış açımızdan yönetmenin çifte konumu olmasıdır. Bir yanda oyuncununkine benzer bir konumu vardır, yani gösterimdeki eylemleri dolaysız olarak etkileyen birinin konumundadır. Öte yandan "etkili izleyici" ya da belki izleyiciler için bir güvence konumundadır. Bundan dolayı oyuncunun görüşü ile izleyicilerin görüşünün birbirinden ayrılması üzerine ya da aralarındaki karşıtlık üzerine, uyum üzerine ya da her ikisinin mahremiyeti üzerine söylenen her şey, yönetmene, onun çifte iç tiyatrosuna ilişkin olarak söylenebilir.

Yönetmen söz konusu olduğunda anlam ikircikliği ya da daha doğrusu anlamın batıl inancı daha belirgin ve keskin olur. Bir oyuncunun yönetmence ya da bir bağlam içinde –doğaçlama ya da başka araçlarla– yaratılan ve bir başkasında kullanılan eylemler akışı içinde "yenilenen" davranışı söz konusu olduğunda, anlamın sahip değiştirmesinin yol açtığı rahatsızlık, özellikle güçlü biçimde duyulur. İzleyicinin şiddeti yönetmende somutlaşıp neredeyse vahşileşir gibidir. Bununla birlikte bu şiddet sadece hayalidir, çünkü gösterimde olası tek bir anlam olduğu düşüncesinden kaynaklanır. Herkes için aynı olan bu anlam, onların gözünde göstergeye dönüşmeye uyarlanmış şeylere, yapıtına özerk anlamlar yükledikleri anda oyuncudan gerçekten yararlanacak olan "izleyiciler için anlam" olacaktır.

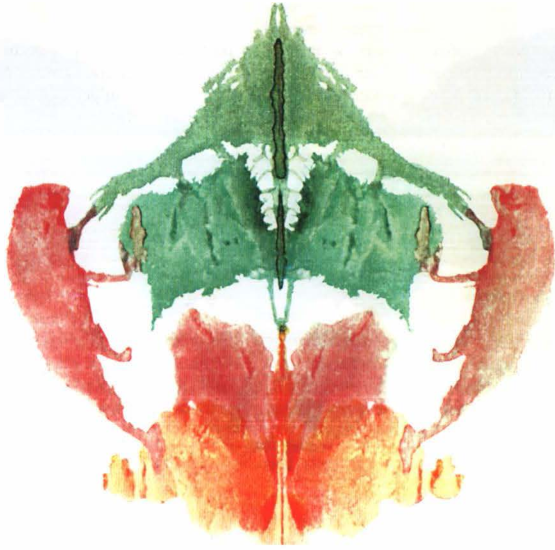
Kendini anlatabilmenin güçlüğü yüzünden paranoya ve kaygıya gömülmüş olan tiyatro yaşamı üzerine bu görüş, daha dinamik, daha dramatik ve barışçıl bir görüşle yer değiştirebilir. Gözlemcinin görüşüyle gözlenmek üzere çalışanın görüşü arasındaki ayrılık, olağanüstü gerilimli bir bağla, aralarındaki uyumun temelini oluşturan göstergelerin yüzeyi altında farklı anlamlarla sonuçlanır.

Tiyatronun somut gerçekliğinde iki görüş arasındaki ayrılık normal olarak ortak zemin ve ülkülere karşın varlığını sürdürür. Ancak aşırı ve deneysel görünen durumlar dışında bu tiyatro yaşamına o kadar iyi uyum sağlamış uygulamalar arkasında tutulur ve gizlenir ki onların derin işlevlerini hiç sorgulamamak gerektiği bile düşünülür.

Oyuncularca geliştirilmiş malzemeler üzerine kurulu bir süreç durumunda, yönetmenin yeni bir organizmaya dönüştürürcesine kesip kurguladığı malzemeye oyuncuların, yönetmenin ve izleyicilerin zaman zaman yükledikleri anlamların göreceliliği, özellikle dramaturjik eşzamanlılık çok güçlüyse, aşikârdır. (Bkz. *Dramaturgi, Montaj, Davranış Yenilemesi*) Ama bu durum bir istisna değildir. Tüm tiyatro profesyonelliği içinde gizliden varolan ama biçem ya da mesleki alışkının genellenmiş karakterlerinin bütünsel görüntüsüne bakılmasına yol açan geleneklerden bir örtünün altında kalan bir şeyi gün ışığına çıkarır. Anlamların göreceliği gerçekte yazılı metin ile kesin bir geleneğe dayanmayan, onun yerine bir gösterim metni ile bireysel ve toplu deneyimler ve vizyonlara dayanan tiyatrolarda daha belirgindir. Bu böyledir, çünkü sağlam geleneği olan tiyatrolarda içsel mantık yoluyla işleyen sahne çalışmasının temel öğelerinden biri, bu durumlarda bilinçli olarak yeniden yaratılır. Bu içsel mantık bilinçsiz bir beceriyle kullanılır, neredeyse kişinin anadilini, yapısal öğelerini tanımaksızın konuşması gibidir.

Doğulu oyuncuların ve Batılı dansçı ve pantomimcilerin çalışmasına taban oluşturan tiyatro repertuvarının örnek bileşimi Avrupa'da 17. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadarki profesyonel tiyatroya özgü rol sistemi, Stanislavski tekniği ya da onun adını kullanan başkaları, gösterim kurgusu için malzeme hazırlamak amacıyla yapılan doğaçlamalardan oluşur... Bütün bunlar –çeşitli kültürel bağlamlarında ve çevresel koşullarda– oyuncuları, izleyicilerin görüşünden özgür kılan buluşlardır. Yoksa izleyicilerin görüşleri bağlı kalacakları ve yön gösterici olarak izleyecekleri tek görüştür.

Özerk ya da kendi kendine oluşmuş tiyatro biçimlerinde oyuncunun görüşü ile izleyicilerin görüşü arasındaki uzaklık –ki bu sanatsal çalışma için gerekli olup antik geleneklerden kaynaklanan tiyatro alışkıları yoluyla gü-





12-13. Rorschach'ın Psikodiyagnostik'inden VII. ve IX. Tablolar.



14. Rorschach'ın Psikodiyagnostik'inden V. tablo. Çoğu kez beş numaralı görev bir yarasaya benzeyişinden ötürü öyle yorumlanır.

vence altına alınmıştır– genellikle bilinçli olarak yeniden kurulur ve denetlenir.

Böyle tiyatrolarda bu, antik geleneksel tiyatrolarda olduğundan daha belirgin biçimde yapılır, ama bunun nedeni, özellikle vurgulanmak istendiğinden değildir. Bununla birlikte oyuncunun görüşünü izleyicilerinkinden uzaklaştırmak isteği daha açıkça anlatıldığında, tiyatro ideolojisi tarafından hep görmezden gelinmiş ve inkâr edilmiş olan bu ayrım, şaşkınlık ya da rezalet yaratır.

Bu, Stanislavski'nin çalışmasında yer aldığında bir rezalet yarattı. Rus tiyatrosunun büyük ustasının tuhaflığı ya da deliliği üzerine net bir görüntü sunan fıkralar bugün hâlâ anlatılır. Bunlar, Stanislavski'nin gösterimlerine hiçbir izleyicinin göremediği ayrıntılar yerleştirdiği zamanlara ilişkindir. O kadar ufak ve o kadar saklı değerli nesneler kullanıyordu ki sadece onları kullanan aktörün değerini anlaması söz konusu olabilirdi. Belli bir oyunda hep üzerine konuşulan ama sahnede hiç görünmeyen bir karakteri, kuliste bir oyuncuya nasıl oynattığı öyküsü anlatılır. Çehov'un *İvanov*'unda oyun kişileri arasında balkonda geçen bazı önemli sahneler vardır. Burada evinin penceresinde görünen bir de kadın bulunur. Stanislavski sahne gerisinde pencerede gözükmesi gereken kadın için bir oda bölümü inşa ettirmişti.

Bu gibi olayların bizleri bugün hâlâ gülümsetmesi tuhaftır. Tiyatronun tek gözden görüşün meyvesi olduğuna, seyircinin gözünün onun odağında yer aldığına öylesine güçlü inanıyoruz. Oysa Stanislavski'nin "delilikleri", tiyatronun bilimine henüz girmemiş olan derin bir usçuluğun göstergesidir.

Oyuncu eğitimi de indirgemeci bir bakışla, oyuncunun profesyonelliğinin göstergesi olarak (jimnastikçi ya da piyanistler gibi her gün eğitim çalışması yaparlar) ya da ahlâksal bağlılıklarının göstergesi olarak (alıştırmaları her gün yaparlar) ele alınır. Eğitim çalışmasının bağımsızlık etmeni olduğu gerçeğine –ya da öyle olabileceğine– yeterince değer verilmez. Söz konusu olan, oyuncunun yönetmenden bağımsızlığı, çalışma sürekliliğinin ardarda gösterimlerin doğasındaki tek başınalıktan bağımsızlığı ve ayrıca izleyicilerden bağımsızlıktır.

Eğitim çalışmaları, süreklilik içinde gerçekleştiğinde oyuncunun ya da genç oyuncunun tiyatro mesleğine girişine yardımcı olur. Dahasını da yapar. Oyuncunun ister engin, ister ufak bir topluluğun geçmişiyle kısıtlı olsun, herhangi bir gelenekle bütünleşmesini sağlar. Eğitim çalışması bir süre sonra bu işlevi yerine getirmez olur. Oysa kimi oyuncu çalışmayı sürekli değiştirerek, hep yeni yollar deneyerek sürdürür. Bu sürecin ustalığı sürekli olarak mükemmelleştirmeyle ilgisi yoktur. Peki bu durumda eğitim çalışmasının amacı nedir? Çünkü artık oyuncunun yeni bir meslekle bütünleşmesine hizmet etmez. Tam tersine oyuncunun tam bütünleşmemesine olanak sağlar, izleyicilerin ve gösterimin istekleriyle kısıtlanmamış bir çalışma alanı tanımlar.

Eğitim çalışmasını bu biçimde kullanmak, onu bütünleşme aracı olmaktan çıkarıp bütünleşmeme aracına dönüştürmek, hep aynı gibi görünen bir uygulamayı tam tersine çevirmek, gösterimin isteklerini karşılayan çalışmanın, o isteklere teslim olmamak için yapılan çalışma olması... bunlar, tiyatronun enerjisini iki görüşün ayırımı yoluyla koruma yönündeki derin akımın uç örnekleridir.

IX

İki görüş arasındaki farklılığı, aralarındaki diyalektiği saf ve basit ayırımla, yani diyalektik yoksunluğuyla karıştırmak kolay olabilir.

Kendi kendine yeten bir oyuncunun var olduğu gibi kendi kendine yeten bir izleyici de vardır. Ne kadar çirkin ya da yetersiz olursa olsun, izlerken kendi geliştirdiği anlam ve değerlerle onu özerk biçimde bezeyen bir seyirci bulamayan gösterim yoktur. Çoğu kez düşük değerde tiyatro biçimleri üzerine enerjik ve pırıltılı gözlemlerde bulunan kendi kendine yeterli izleyiciler vardır.

Benzer biçimde, içinde bir oyuncunun izleyiciyle hiçbir bağ kurmaksızın kendi görüşlerini yalnızlık içinde yaşayamayacağı çirkin ya da önemsiz hiçbir gösterim yoktur.

Kendi kendine yeten izleyici ile kendi kendine yeten oyuncu durumlarında, hareketli bir farklılıktan çok atıl bir ayırım varken, oyuncu ile seyirciler karşılıklı hor görmenin kayıtsızlık, üstünlük ya da aşağılık kompleksleri ya da kinle bezendiği bir orta yerde buluşurlar. Buna karşılık iki görüş arasındaki yaşayan diyalektik, karşılıklı saygı üzerine ve dahası oyuncularla izleyicileri tek sesliliğe zorlamadan birbirine bağlayan ipi gergin tutma özeni üzerine kuruludur.

Bir gösterimin oyuncu tarafından derinlemesine haklı çıkartılan ve bu yüzden seyirci için gösterge rolünü üstlenebilen karmaşık bir kılcal damarlar ağı üzerinden hareket ettiği doğruysa, bu göstergelerin seyirci için mutlaka önceden belirlenmiş olmayan anlamlar ürettiği doğruysa ve oyuncular için olan anlamlar ile izleyiciler için olan anlamlar arasındaki uyum için kurulmuş olan kanalın yarattığı bir dengenin iki anlamın birbirinden ayrılarak, gösterimin açtığı sanatsal ve kültürel alanın derinliğini belirlediği o alt alandan farklı bir alanın olduğu doğruysa... bunların tümü doğruysa bile, yine de bu, rastlantısal ve keyfi bir anlamlar seli var demek değildir.

Soyut olarak anlatmaya çalıştığım (ama tiyatronun en gerçek malzemesi olan) hareket ilkesinin sonucunda, oyuncunun çalışmasından seyircinin anlayışına geçişte bir *niyetler ve duyumlar değişimi* olur (burada duyumlar, anlamlar olarak ama aynı zamanda duyulanlar olarak da anlaşılmalı).

İşte bu değişim sayesinde tiyatro, yaşayan bir organizma olur. Dış gerçekliğe uyum gösteren bir kopya, içinde birlik olan bir tören değil, (belli bir çıkış noktası verildiğinde) önceden belirlenmemiş zihinsel bir güzergâh geliştiren bir laboratuvar olur.

Madame de Stael, Almanya'da belli bir gösterimi izlerkenki tutumunu anımsarken bu durumun sentezini yapmıştı: Bir yandan oyunun metnini tanıyor, öyküyü biliyor ve tanıyor, öte yandan aktörlerin yaptığı belli bazı şeyler, belli bazı ayrıntılar ona dikkatle incelenmesi gereken göstergeler gibi görünüyordu, alışkıların yerleşiklik kazandırmadığı göstergeler gibi. Öyle ki sahnede olanları, yaşamın önceden bilinemeyen değişimlerinin akışını gözlerken duyduğu o aynı bilme isteğiyle, aynı merakla gözlemeye zorlanmaktaydı.

Her şeyin önceden bilindiği, kodlanmış ve kodları seyirci için tam tamına okunabilir bir tiyatro, etkinliğini durdurmuş bir laboratuvardır, başlı başına bir anıt olmuştur.

Daha öncekinin (oyuncunun görüşünün seyircilerinkiyle benzeşmesi gerektiğini ileri süren anlayışın) tam karşıtı ve yansıması olan batıl inanışın kendisini baştan çıkarmasına izin veren bir tiyatro da yine ölü bir laboratuvar olurdu. Yıkıntı halinde bir laboratuvar olarak oyuncu için anlamı olan her şeyin tılsımlı bir biçimde izleyiciler için anlam kazanacağı batıl inanışına av olurdu.

Bu tutum sanat açısından özellikle yıkıcıdır, onu oyuncu ile seyirci arasındaki uyum sorununun nihilist bir değerlendirmesi olarak tanımlayabiliriz. Oyuncunun görüşünün izleyicininkinden bağımsızlığı aslında bir uzaklık işlevi olamaz, ama –önceden söylediğimiz gibi– daha güçlü bir temas işlevi olabilir. Bu temas ancak özellikle güçlü bir zorunlukla birlikte özgür olarak varlık gösterebilir.

Sonuçta Rorschach testi, sorunun bu yönünü sergileyen bir örnek olabilir. Yeni bir imge aracılığıyla her iki görüşün tartışılmasında yeri olan pek çok izleği özetlememize de yardım edecektir.

Anlamdan yoksun olduğu için üzerine yüklenebilecek tüm anlamlara açık bir şeye gönderme yapmak isteyen kişi, (*Hamlet*'teki ünlü sahnedeki gibi) gökteki bulutlar örneğini ya da duvardaki izleri (aralarında Leonardo da Vinci de olmak üzere herkes düşler, resimler ve şekiller hayal eder) ya da Rorschach testindeki lekeleri kullanır. Ama ilk iki örnek ile üçüncüsü arasında, keyfilik ile özgürlük arasında, gündüz düşleri kurmakla hayal gücü arasında dev bir fark vardır.

İlk iki örnekte bütün işi yapan kişi, izleyen, bir düş kurmak için rastlantısal bir şeyi kullanan kişidir. Son örnekte, yani Rorschach testinde herhangi bir düş kurmaya yer yoktur, kişinin ilgisi odaklanmıştır ve kesin, tutarlı, gergin bir şey olan imgelemi harekete geçirilmiştir.

Bu, Rorschach testindeki mürekkep lekeleriyle karşılaştığında gözlemcinin kendi buluşlarıyla baş başa bırakılmamasından ötürü böyledir. Önündeki leke üzerine bir yorum yapma "işi", (ilgisine yön göstermek için) önceden kuralları saptanmış, biçimsel olarak planlanmış uzun ve belirlenmiş bir ön çalışmayla bağlantılıdır ve onunla iç içe örülmüştür. *Psychodiagnostics* (1921) kitabında Hermann Rorschach, mürekkep lekelerinin özgürce yorumlanması üzerine dayanan testi için malzeme hazırlama yöntemini anlatıyor. Rorschach'ın aradığı şey rastlantının tam karşıtıydı. Rastlantıdan ancak çıkış noktası olarak, önceden belirlenmiş anlamları olan göstergeler kullanmadığından emin olmak için yararlanıyordu. Bu noktadan sonra her şey katı bir mantığa uymak zorundaydı. Lekenin gözlemcinin görüşünde anlamın üstlenebileceği ya da sahip çıkabileceği her düşünceden bağımsız olduğu ölçü-

de katıydı bu mantık. Lekenin yer aldığı sayfa, her şeyden önce imgeyi çift hale getirmek için ikiye katlanıyordu. Bir yansıma simetrisi elde ederken imge, aynı zamanda belli bir *gereklilik* kazanıyordu. Oyuncuların bildiği gibi gösterimde bir hata ya da rastlantısal bir olay derhal yinelenirse, mantıklı hale gelmeye başlar ve izleyicinin gözünde bir anlam kazanır.

Rorschach ile çalışma arkadaşları bundan sonra lekelerin ikiye katlanmasından elde edilen belli bazı imgeleri seçtiler. Uyumlu bir uzamsal düzenlemesi ya da belli bir uzamsal ritm durumu bulunmayan tüm imgeleri elediler. Rorschach şöyle yazıyordu: "İmge bu koşulu yerine getirmiyorsa, üç boyutlu potansiyele sahip olmuyor ve gözlemcilerin pek çoğu bu imgeleri 'sadece leke' oldukları için kenara atıyor, onları yorumlamayı reddediyor." Çok ilginçtir ki Rorschach'ın yapıtının Fransızca bir çevirisi, "şekilsiz lekeler" olarak sözü geçenleri tanımlamak için, sanki onların kompozisyonunda rastlantının ne kadar etkisiz olduğunu, yapay becerinin ne kadar etkili olduğunu vurgulamak istermişçesine "tablo" deyimini kullanır.

Belirli uzamsal ritm koşullarını karşılayan ilk seçilmiş imgeler arasından Rorschach on imgelik bir dizi daha seçti. Bunların her biri, kendi iç ritmine sahip olmanın yanı sıra ardardalığın belirlediği genel ritmle bütünleşiyordu. Pek çok deneyin ardından gerçekleşen sahici bir *montaj* oluşmuştu.

Siyah beyaz imgelerle renkli imgeler arasında ilişkiler kurulmuştu. Kolay yorumlanan ile daha güç olan imgeler arasında, ayrıntı üzerine kurulu yorum isteyen imgeler ile genel biçimin bütünlüğünü, lekenin tuttuğu alanı ya da beyaz aralıkları hesaba katarak yorumlananlar arasında bir yerleşim düzeni oluşturulmuştu.

Son olarak Rorschach ile arkadaşları bir dizi deney sonucunda her bir imgenin belli bir olasılıkla üstleneceği anlamları bile saptadılar. Örneğin anlamını en belirgin biçimde gösteren beş numaralı leke, çoğunlukla gözlemcilerce bir yarasa olarak yorumlanıyordu. Bu hemen hep oluyordu. Ama mutlaka her zaman ve mutlak gereklilikle değil. Bazen, test sonuçları çözümlendiğinde "özellikle iyi" olarak tanımlanan beklenmedik ve farklı bir görüşü ortaya çıkarttığı oluyordu.

Rorschach testinin bu yanı, neredeyse bilimsel bir laboratuvar örneği gibi aralarında zorlanmış bir uyum bulunmadan bile birbirlerine güçlü biçimde bağlı olan iki görüş arasındaki diyalektik ilişki içinde nelerin mümkün olabildiğini gösteriyor. Bunun nedeni, Rorschach ile ekibinin gözlemciyi bitkiler, hayvanlar, av sahneleri ya da aile sahneleri, gündelik imgeler ya da mitolojik sahneler görmesine olanak veren bir konuma yerleştirmek isterken ne gerçekçilik yönünde ne de bitki, hayvan ya da söylemlerle çalışmış olmasıydı. Onun yerine görünürde biçimsel olan ritmik ilişkilerle çalışmışlardı. Montaj çalışmaları da çok kesin ve sınanmış görüşlerle yönlendirilmişti. Ama bu görüşler onların aktarmaya çalıştığı görüşler değildi. Uzamsal ritmler, renklerin montajı, simetri üzerinde çalışıyorlardı. Bunu da uzamsal ritmler, renklerin montajı ve simetri sunmak için değil, önceden kestirilemeyen kişisel anlamlara ulaşmak için yapıyorlardı.

Oyuncunun bir gizli sanatı vardır. Çeşitli kültürlerde ve çağlarda aktör ve dansçıların yaşamını belirleyen yinelenmekte olan ilkeler vardır. Bunlar reçete değildir, bir bireyin niteliklerinin sahne varlığına dönüşmesini ve bireyin kendi tarihçesi bağlamında kişileşmiş, etkili anlatım olarak ortaya çıkmasını olanaklı kılan çıkış noktalarıdır.

Aktör ve dansçının anlatım öncesi hazırlığının temelinde yatan tüm yinelenmekte olan ilkeleri özetleyen tek bir imge önerecek olsak, bu, Venedik'teki San Marko Kilisesi'ndeki Doğu ile Batı'nın ortasında bir Avrasya figürü olarak beliren Salome imgesi olurdu.

Figürün yumuşak ama canlı yürüyüşü yüksek ökçeli ayakkabıların yol açtığı tehlikeli dengeden ileri gelir. Bir dizi karşıtlık bedeni düzlemlere böler ve enerjisini çeşitli yönlere doğru dağıtır. Ne erkek, ne dişi olan bu enerji aynı anda hem sert hem yumuşaktır, iffetli kızıl giysiyi hareketlendirir. Dikey beyaz süsler gerilimleri dizginlenen ama yine de kavisli ritmle akan bedeni genleştirir. Kollar asimetrik olarak açılır. Ellerden biri zafer işareti yapar, öteki kaldırdığı ağırlığı olumsuzlar. Maske gibi duran kesik baş, ayık ve anlatımsız yüzün bir sureti gibidir.

Ve bu kişilik ile dansçının "ben"i arasında bir yerlerde Artaud'nun "şiddet" dediği zulüm, sebat ve karar dolanmaktadır.



TEŞEKKÜR

ISTA: International School of Theatre Anthropology
(Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)
Yöneten: Eugenio Barba
Box 1283,7500 Holstebro, Danimarka Tel: (+45) 97-424777Fax: (+45) 97-410482e-posta: odin@odinteatret.dkwww.odinteatret.dk

1979'da kurulan ISTA, gerekli ödeneği sağlayan ulusal ya da uluslararası kültür kurumlarının isteğiyle düzenli açık oturumlar gerçekleştirir. Her oturumun değişik bir izleği vardır. Burada amaç, uygulamalı dersler, çalışma gösterileri ve karşılaştırmalı çözümlemeyle araştırılan belirli bir konuyu tanımlamaktır. Her oturuma kısıtlı sayıda oyuncu, dansçı, yönetmen, koreograf, araştırmacı ve eleştirmen katılım için başvurabilir.

ISTA ağının odağında Avrupa, Afrika, Amerika ve Asyalı gösterimci ile pek çok üniversiteden öğretim üyesi vardır. Bunlar sadece toplu oturumlar sırasında değil, aynı zamanda açık etkinlikleriyle ISTA'nın araştırma sonuçlarını sunan Avrasya Tiyatro Üniversitesi çerçevesinde toplanıp çalışır ve iletişim kurar.

Yirmi yıllık varoluşu süresince ISTA, oyuncunun teknik tabanının kültürleraşırı bir boyutta arştırılması için bir laboratuvar olmuştur. Ampirik bir yaklaşımdan kaynaklanan bu yöntemsel seçimin amacı, oyuncunun "sahne varlığı"nı ya da "sahne yaşamı"nı canlı tutan temel ilkelerin anlaşılmasıdır.

1979-2005 arası ISTA Oturumları

Düzenleyiciler

Bonn (Almanya) 1980: Hans Jurgen Nagel, Bonn Kenti Kültür Dairesi;
Holstebro (Danimarka) 1980: Odin Teatret;
Porsgrunn (Norveç) 1980;
Grenlan Friteater;
Stockholm (Isveç) 1980: Teater Schahrazad;
Volterra (Italya) 1981: Roberto Bacci, Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale, Pontadera;
Blois and Malakoff (Fransa) 1985: Patrick Pezin, Bouffonneries-Contrastes, Nicolas Peskine, Compagnie du Hazard (Blois), Edith Rappoport ve Pierre Ascaride,Théatre 712in (Malakoff) katkılarıyla;
Holstebro (Danimarka) 1986: Odin Teatret;
Salento (Italya) 1987: Giorgio di lecce, Cristina Ria, Mediterranea Teatro-laboratorio ve Nicola Savarese, Lecce Üniversitesi;
Bologne (Italya) 1990: Pietro Valenti, Centro Teatrale San Geminiano ile Renzo Filippetti, Teatro Ridotto, Bologna Üniversitesinin işbirliğiyle;
Brecon ve Cardiff (Ingiltere) 1992: Richard Gough ile Judie Christie, Centre for Performance Research, Cardiff;
Londrina (Brezilya) 1994: Nitis Jacon, FILO, Uluslararası Londrina Festivali ve Londrina Üniversitesi işbirliğiyle;
Umea (Isveç) 1995: Sven Sahlström ve Chris Torch, Umea Teaterförening ve Riksteatern;
Kopenhag (Danimarka) 1996: Odin Teatret ile Kopenhag '96 Avrupa Kültür Başkenti;
Montemor-o-Novo ve Lizbon (Portekiz) 1998: Marco Abondanza, Festival 7 sois 7 luas, Montemor-o-Novo Belediyesi ve Gülbenkyan Vakfı işbirliğiyle.
Bielefeld (Almanya) 2000: Siegmar Schröder, Theaterlabor Bielefeld.
Sevilla ile La Riconada (Ispanya) 2004: Ricardo Iniesta, TNT/Atalaya Teatro.
Vroslav ile Krzyzova (Polonya) 2005: Jroslaw Fret ve Gregorz Ziolkowski, Jerzy Grotowski Araştırmaları ile Kültür ve Tiyatro Araştırma Merkezi.

Çağrılı Sanatçılar

ABD: Carolyn Carlson, Thomas Leabhart, Lisa Nelson, Steve Paxton.

Almanya: Gisela Cremer, Sonja Kehler, Natasha Nikprelevic, Ralf Raüker, Michael Vetter.

Arjantin: Cesar Brie, Pepe Robledo, Ana Woolf.

Bali (Endonezya): I Made Nyoman Budi Artha, I Dewa Ayu Ariani,I Made Bandem,Nir Ari Bandem,Ni Dewi Bandem, Swasti Widjaja Bandem, I Wayan Bawa, I Wayan Berata, Ni Nyoman Candri, I Nyoman Catra, Pino Confessa, I Made Djimat, I Nyoman Doble, Wayan Gatri, I Nyoman Jony, I Ketut Kodi, I Nyoman Kopelin, Desak Made Suarti Laksmi, Ni Wayan Latri, I Wayan Lantir, Ni ketut Maringsih, Ida Bagus Nyoman Mas, I Wayan Naka, I Gede Surya Negara, Tjokorda Istri, Putra Padmini, I Ketut Partha, I Nyoman Punja, I Wayan Punia, Desak Putu Puspawati,Anak Agung Putra, Ni Made Putri, I Wayan Rai, Ni Made Sarniani, I Nyoman Sedana, Ni Wayan Sekarini, I Gusti Ayu Srinatih, Ni Wayan Sudi, Ni Ketut Suryatini, Desak ketut Susilawati, I Ketut Suteja, I Wayan Suweca, Ni Nyoman Suyasning, I Gusti Nyoman Tantra, I Made Pasek Tempo, I Made Terika, Tjokorda Raka Tisnu,I Ketut Tutur, Ni Made Wati, Cristina Wistari.

Brezilya: Antonios Carlos dos Santos Araujo, Bira Monteiro, Augosto Omolu, Clever da Paiçao, Jorge 'Funk' Paim, Jairo da Purificaçao, Ory Sacramento.

Büyük Britanya: Clive Barker, Keith Johnstone.

Çin: Mei Baoju, Pei Yanling, Sun Zhong-Shu.

Danimarka: Emil Ferslev, Nicolaj de Fine Licht, Palle Granhoj, Ivan Hansen, Stephen Pier.

Fransa: Vincent Audat, Françoise Champault, Brigitte Cirla.

Hindistan: Jagdish Burman, Ileana Citaristi, Hamesh Kumar Das, Chinmaya Kumar Dash, Hemant Kumar Das, Hatmohan Kuntia, Kishore Kumar, Debi Prasad, Mahanti Kelucharan Mahapatra, Nityananada Mohapatra, Pradeepta Sekhar Mohapatra, M.P. Sankaran Namboodiri, Ragunath Panigrahi, Sanjukta Panigrahi, Annada Prasana Pattanaik, Mohini Mohan Patnaik, Bishnu Mohan Pradhan, Gangadar Pradhan, Jagdish Prasad Varman, K. N. Vijayakumar.

İsveç: Stina Ekblad, Ingemar Lindh

İtalya: Sergio Bini, Orazio Costa, Dario Fo, Franca Rame.

Japonya: Haruchihi Azuma, Kanho Azuma, katsuko Azuma, mari Azuma, Senkai Azuma, Shogo Fujima, Yoshikazu Sasakimi Hanayagi, Kanichi Hanayagi, Sasakimi Hanayagi, Akiyaso Hirade, Choyuri Imafuji, Michi Imafuji, Konitoshi Kineya, Sanshichiro Kineya, Shizuko Kineya, Naoyuki Kojima, Takae Koyama, Akira Matsui, Yasuhiro Miyata, Natsu Nakajima, Sae Nanaogi, Kosuke Nomura, Ryosuke Nomura, Mark Oshima, Taro Yamaguchi.

Kanada: Richard Fowler.

Odin Tiyatrosu: Kai Bredholt, Roberta carrierei, Jan Ferslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Tina Nielsen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Polonya: Jerzy Grotowski.

Rusya: Gennadi Bogdanov.

Tayvan: Tsao Chun-Lin, Lin Chun-Hui, Tracy Chung, Helen Liu.

Araştırmacılar ve Özel Konuklar

Ranka Bijeljac Babic, Eugenia Casini Ropa, Peter Chelkovski, Exe Christoffersen, Fabrizio Cruciani, Luis de Travira, Johannes Fabian, marco de Marinis, Peter Elsass, Clelia Faletti, Clifford Geertz, Kirsten Hastrup, Ronald Jenkins, leszek Kolankievicz, Luis Masgrau Henri Laborit, Eduardo Manet, Mbongemi Ngema, Zbigniev Osisnski, Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Konstanty Puzyna, Thomas Richard, Janne Risum, Franco Ruffini, Jonah Salz, Nicola Savarese, Richard Schechner, Mirella Schino, Wole Soyinka, Ferdinando Taviani, Susanne Vill, Ugo Volli, Moriaki Watanabe, Benito Zambrano.

Çizimler

Dorthe Kaergaard
Paul Ostergaard
Massimo Sarzi Amade
Shigetsugu Wakafuji

Fotoğraflar

Fiora Bemporad
Peter Bysted
Pino Confessa
Toni d'Urso
Christoph Falke
Thorben Huss
Dana Kalvodova
Michele Laurent
Ingemar Lindt
Francesco Petroni
Jan Rüsz
Paul Shapiro
Bernd Uhlig
Nicola Savarese

Tüm diğer resimler Eugenio Barba ile Nicola Savarese'nin arşivlerinden alınmıştır.

GENEL DİZİN

Academie Royale de la Danse 55
Actor's Studio 92
adale duyusu 122
adhamandali 113
Afrika 139, 227, 313, 339
Afrodit 237
agem duruşu 271
ağlama eylemi 324
akademik sahne 245, 246
akrobasi 36, 38, 62, 70, 96, 97, 100, 134, 136, 260, 300
akrobatlar 14, 15, 18, 70, 76, 94, 134, 260, 300, 306
aktarıcı 91, 308
alıştırmalar 33, 34, 36-40, 42-44, 57, 58, 60, 62, 65, 83, 87-89, 95, 96, 98-100, 103, 104, 166, 167, 176, 186, 192, 194, 195, 214, 231, 233, 239, 249, 266, 283, 285, 309, 312, 334
Almanya 45, 60, 104, 140, 285, 335, 339
alt
  hareket dizisi 33
  metin 33, 249, 297, 332
Altın Çağ 65
Amerika 49, 72, 76, 91-93, 98, 115, 117, 316, 339
anatomi 29-31, 47, 69, 78. 123. 145. 152. 155, 162. 226, 228, 236, 258, 274, 276
anima 90, 169, 171, 174, 175
animus 90, 168-172, 174, 175
anlatım öncesi 11, 15, 21, 27, 42, 47, 48, 51, 56, 61, 67, 77, 90, 121, 131, 171, 198, 207, 209-211, 213, 228, 294, 296, 297, 300, 305, 309, 322, 328, 337
  alan 11
  çekirdek 207
antik Roma 60
  antik Roma tiyatrosu 65
arabesk 22, 122
aragoto 121, 122, 232
ardardalık 145, 249
Ardhanarishvara, 175
asana 52
askeri dans 60
Asya 13. 36, 49, 56, 58, 65-67, 69, 70, 72, 74, 76, 77, 107, 117, 173, 175, 218, 265, 276, 277, 286
  Asya tiyatrosu 13, 65, 67, 69, 72
atitud 122
atletizm 36, 284, 309
Avrasya tiyatrosu 65, 67, 69, 70, 76
Avrupa 23, 36, 37, 49, 54, 60, 61, 65, 66, 70, 72-74, 76, 83, 86, 91, 93, 98, 115, 117, 121, 122, 226, 237, 244, 245, 259, 260, 266, 269, 275, 277, 288, 299, 300, 309, 314, 316, 322, 332, 339
  Avrupa tiyatrosu 36, 37, 54, 65, 66, 74, 83, 130, 260, 266, 275, 299, 309, 322
Avustralya 49, 115, 117
axé 273
ayakkabılar 77, 78, 126, 166

bacaklar 17, 19, 134, 168, 187, 188, 232, 270, 291
bale 12, 17, 22, 23, 25, 34, 38, 48, 49, 55, 65, 67, 76, 78, 79, 121, 132, 162, 183, 188, 238, 239, 260, 264, 288, 307
  klasik bale 18, 20, 24, 49, 52, 56, 72, 77, 78, 80, 91, 122, 162, 165, 236, 260, 262
  modern bale 49
Bali 12, 18, 19, 26, 52, 53, 57, 65, 69, 72, 76, 77, 81, 91, 107, 112, 114, 117, 122, 125, 151, 160, 162, 165, 168, 170, 171, 174, 175, 218, 219, 227, 229, 232, 235, 265, 271, 273, 286, 287, 290, 319
  Bali dansı 12, 18, 19, 52, 57, 72, 76, 77, 81, 107, 114, 117, 125, 151, 160, 168, 170, 174, 175, 232, 235, 286
  Bali tiyatrosu 122, 162, 229, 235
Baris dansı 57
Batı geleneği 21, 25, 66, 100, 150
Batı tiyatrosu 13, 51, 55, 56, 65, 67, 72, 86, 98, 118, 141, 142, 178, 222, 224, 229, 264, 283, 286, 309
Bauhaus 51, 104
bayu 15, 165, 168, 170, 174
beden
  duruşu 61, 125
  mimarisi 61
  -bilinç 34, 35, 40, 43, 274
belle courbe 187, 188
bellek 34, 112, 214, 215, 295
Bengal 114, 117
Berliner Ensemble 105, 133, 134, 318, 319, 320
Bharata Natyam 77, 110, 111, 157, 319
biçimlenirlik 306, 307, 308
bios 14, 15, 20, 21, 31, 47, 48, 66, 67, 72, 142, 145, 180, 258, 266, 322
boğa güreşi 59
boks 36, 37, 38, 59
boyun 19, 107, 109, 133, 168, 175, 246, 319
boyutluluk 150
Buda 46, 151, 154, 208
Budist sanat 46
Buto dansı 179
Buyo dansı 18, 19, 23, 58, 61, 63, 127, 168, 178, 179, 218, 280, 286
büyük oyuncular 175, 178, 271

canlandırma 113, 131, 170, 210, 286, 306
cesta kara 168
chela 106
Chhau dansı 114, 115, 117, 121
chikara 15, 165
Ciaccona dansı 86
Comédie Française 220, 261
Commedia dell'Arte 54, 86, 96, 118, 132, 174, 227, 229, 235, 259, 260, 263, 264, 286, 295, 299, 300, 309
concordia discors 174

çıraklık 90, 264
Çin 19, 46, 57-59, 65, 69-72. 74, 77, 100, 139, 141, 159, 165, 172, 175, 176, 231, 232, 265, 289, 290, 308, 309, 314, 316, 326
Çin gölgeleri 70
Çin tiyatrosu 19, 100, 159, 232
çuvstovo 307

danda 62
Danimarka 98, 147, 151, 339
dans eden tiyatro 40
davranış yenilemesi 111, 114, 117, 139, 147, 254
davranışlı iletişim 91
dekor 74, 183, 264, 280, 286, 287, 294, 301
denge

dansı 17, 192, 285
dinamik denge 125
gündelik denge 197, 253
hassas denge 121, 127, 132, 134, 168, 275
lüks denge 118, 119, 128, 134, 321
tehlikeli denge 16, 118, 287, 309, 337
dengesizlik 118, 121, 126, 130, 300
dervişler 196, 314
devadasi dansı 74, 113, 114
dhanu 191
dhanurbeda 109
dışavurumcu jimnastik 37
dışlanma 141, 156, 286
dişi karakterler 27
diyafram 175
doğaçlama 35, 49, 66, 67, 69, 89, 112, 163, 182, 207, 264, 276, 309, 322
doğallık 48, 49, 269, 270, 296, 297, 307
Doğu tiyatrosu 12, 15, 16, 49, 51, 52, 57, 70, 87, 100, 142, 147, 153, 264, 265, 286, 322
Do-Jo 60
dövüş sanatları 36, 56, 57, 58, 61, 62, 141
dram 36, 61, 72, 74, 112, 123
dramaturji 33-35, 40, 42-44, 67, 143, 145, 139, 144, 150, 248, 249, 264, 270, 271, 332
duyarlık 249, 308
düello 36, 60, 61, 62, 144

ekonomik hareket etme ilkesi 284
eleme 20, 33, 139
eleştirmenler 17, 83, 113, 226, 252, 260, 262, 264, 296, 323, 326, 339
Elizabeth çağı tiyatrosu 74
eller 52, 55, 81, 151, 153, 155, 157, 159, 160-163, 181, 183, 190, 221, 222, 229, 232, 253
Endonezya 77, 170
enerji 14, 15, 17, 19-22, 24-27, 34, 38-40, 42, 44, 46, 47, 49, 56, 57, 59, 66, 67, 88-90, 98, 100, 115, 119, 134, 141, 156, 165, 168-176, 178, 179, 183, 185-187, 190, 196-198, 200-203, 211, 219, 224, 248, 249, 260, 270, 273, 278, 281, 287, 288, 294-300, 308, 309, 319-321, 334, 335, 337
deyimleri 15, 26 27
enerjik dil 260, 294-299
entrechat 80
erkek rol 90, 159, 171, 172, 179, 280
eskrim 34, 36, 38, 61, 309
esriklik 111, 200, 204
estetik tiyatro 112, 254
eşdeğerlik 141, 187, 190-192, 222
eşzamanlılık 145-147, 150, 249, 332
ethos 65, 67, 90
Etrüskler 45, 47
Etrüsk disiplini 45

fars 34, 300
fiziksel eylem 25, 33, 39, 44, 45, 102, 133, 143, 197, 198, 274, 278
fizyonomi 223
flüt 139, 140
Fransa 60, 61, 72, 126, 188, 260, 264, 280, 339

gambuh 267
Gandara sanatı 71
genleşme 87, 196, 201, 203, 206, 239, 251, 302
genleşmiş
beden 50, 54, 197, 198, 205, 211, 213
zihin 198, 209-211, 213
gerçekçi oyunculuk 301
geyşalar 72, 173, 286
gotipua 175
gölge
testi 191, 239, 242
tiyatrosu 55, 70
görsel öğrenme 214
gösterim metni 91, 92
gözler 25, 26, 108, 117, 134, 151, 190, 214, 215, 216, 219, 221, 226, 267, 291
Grek dansı 58, 260
grotesk 40, 308
guntai 175
guru 106-110, 176
guru-dakshina geleneği 109
gurukula 108
gündelik-dışı davranışlar 15, 27

halk dans 60
hana 171, 175, 310
hanamichi (çiçek yolu) 84, 86
hareketsizlik 16, 19, 22, 33, 42, 89, 125, 134, 178, 180, 183, 253
hasta 46, 152, 157
hasta mudra 152
hasta prana 157
hayal oyunu 73
Hellerau okulu 104
hidup 273
Himalaya 106
Hindistan 14, 25-28, 50, 57, 58, 62, 69-74, 87, 91, 93, 95, 106, 108, 112-115, 117, 118, 120-122, 139, 151, 157, 158, 165, 168, 175, 206, 232, 236, 262, 265, 311, 313, 316, 319
Hint dansı 58, 72, 77, 111, 113, 151, 157, 175, 176, 221
Hint tiyatrosu 61, 100, 191, 309, 322
hippari hai 17
hokkabazlar 70, 326
hsing-i 59

ikebana 21, 22
imgelem 70, 103, 105, 131, 199, 259, 306, 335
İngiltere 60, 74, 92, 115, 117, 147, 288, 297, 339
io-in 15
İpek Yolu 70, 71, 76, 127
İspanya 60, 70, 84
itki 22, 33, 35, 40, 42, 76, 89, 171, 186, 222, 270, 280, 281, 290, 298, 302, 306, 321

Japonya 14, 30, 58, 69, 72, 74, 76, 83-85, 91, 93, 118, 121, 154, 165, 168, 170, 174, 175, 231, 273, 281
Japon tiyatrosu 15, 24, 61, 74, 85, 86, 142, 161, 168, 191, 228, 282
Jaques-Dalcroze Enstitüsü 37
jest 49, 52, 71, 128, 131, 152, 164, 206, 235
jimnastik 36, 37-39, 310, 311
jo-ha-kyu 23, 24, 282

kabuki tiyatrosu 12, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 25, 26, 32, 56, 58, 60, 61, 76, 84, 86, 96, 100, 121, 122, 126, 161, 165, 168, 173, 176, 187, 220, 222-224, 226-228, 230-232, 235, 240, 255, 260, 264, 286, 309, 328, 330

kadın rolleri 15, 90, 92, 159, 165, 166, 167, 171, 173, 175, 176, 179, 256, 258, 280, 293
Kalamandalam Okulu 65
kalaripayattu 58
kamae 61, 161
Kamboçya 72, 77
kamen 229
kanshu 141
karate 57, 141
karşıtlık 14, 17, 18, 20, 31, 80, 88, 99, 145, 150, 160, 164, 170, 174, 175, 178, 181, 182, 204, 222, 232-234, 239, 240, 242, 249, 269, 274, 278, 280, 282, 296, 300, 302, 332, 337
Kathakali tiyatrosu 140, 289
kendiliğindenlik 44, 274
kerala 58, 65, 95, 122, 158
keras 18, 25, 77, 81, 156, 160, 170, 171, 174, 175, 186, 219
kılıç dansları 60
Kızılderililer 151, 152
ki-hai 26, 27, 165, 168, 170, 174
kikoro 15
kimono 82, 127, 142, 168, 175, 178, 192, 224, 287, 292
kinestetik 38, 123, 126, 128, 281
kinestezi 282, 308
Kita Okulu 17
klasik dans 55, 78, 80, 114, 239, 319
koan 244
kodlama 51, 52, 152, 153, 157, 187, 213, 228, 255
kokken 15
kollar 19, 52, 56, 141, 160, 162, 188, 190, 221, 232, 270, 287, 288, 291
komedi 17, 34, 61, 303
kompozisyon 18, 22, 87, 143, 183, 228, 251, 252, 282, 299, 304, 330, 336
Kopenhag Nyt Dansk Danseteater 55
koptik dans 71
koshi 15, 17, 165, 168
kostüm 23, 47, 71-73, 79, 91, 100, 112, 115, 126, 142, 145, 159, 160, 175, 181, 192, 234, 261, 286-292, 299, 300
köprü 85, 86, 95, 99, 100, 127, 133, 183, 198, 203
Krıs dansı 114
krishna 113, 140, 175
kukla 61, 134, 274, 319
kung-fu 15, 19, 165, 166
kurallar 11, 13, 22, 23, 54, 70, 78, 101, 104, 253, 258, 301, 305, 309
kurogo 142
kültür
  kültür oluşturma (*inculturation*) 48, 49, 51, 281
  kültürden soyutlama (acculturation) 47-49, 51, 56, 64, 281
  kültürlerarası eğitim (çokkültürlülük) 91
Kyogen tiyatrosu 15, 17, 82, 85, 168, 187, 191, 193, 226, 254, 257, 287, 292

la danza della spada (kılıç dansı) 60, 61
labanotasyon 55
lasya 171, 174, 175
Legong dansı 129, 218
lian-shan, 180, 224
logos 66, 67, 322
loka 13
lokadharmı, 13, 14, 19, 24, 27
Londra 50-52, 72, 74, 86, 106, 115, 119, 134, 136, 151, 152, 164, 199, 233, 247, 262, 267, 285, 288, 305, 309, 326

Madras Müzik Akademisi 113
Mahabharata 55, 114, 115, 117
maieutics 212, 213
makyaj 145, 159, 231
manis 18, 19, 25, 77, 156, 160, 170, 171, 174, 175, 219
mantıksal çıkarsama 64
maske 26, 85, 112, 114, 115, 117, 118, 132, 219, 226-231, 236, 260, 286, 287, 295, 300
matah 273
Maya dansı 125, 290
Mısır 33, 71, 87, 99, 207, 282
mi-juku 273
mim sanatı 14, 40, 49, 57, 65, 70, 96, 118, 141, 181, 182, 188, 243, 248, 257, 260, 264, 275, 278
mimik 51, 156, 181
misterium 65, 286
mizansen 45, 145, 244
modern dans 48, 67, 76, 77, 90, 171, 233, 265, 276, 287
Moğolistan 70
  Moğol dansı 58
montaj 35, 40, 139, 145, 147, 191, 204, 206, 208, 240, 251-259, 274, 276, 278, 299, 336
Morrıs dansı (*morisca*) 60
Moskova Sanat Tiyatrosu 83, 102, 144, 245, 306
mudra 46, 71, 108, 151, 153, 154, 157, 158, 170, 190, 214, 215, 253, 265
Muhteşem Çiçek 86
müzik 23, 32, 40, 44, 55, 59, 91, 100, 106-108, 115, 175, 180, 182, 183, 236, 238, 260, 262, 284, 285, 302, 309, 312

natyadharmı 13, 14, 19, 27
natyashastra 76, 113
ndigupan 273
nefes 23, 26, 33, 168, 270, 314
neko hashi daci 57
Nepal 118
nikyoku 175
No tiyatrosu 13, 15, 17, 19, 20, 24, 26, 29, 54, 56, 61, 83-87, 91, 92, 121, 165, 168, 175, 176, 178, 181, 191, 219, 226, 227, 229, 232, 309, 319, 321, 324
nostalji 259, 260
notasyon 52, 55, 111
nritta 151, 157
nritya 157

obi 175, 287
Odin Tiyatrosu 14, 25, 49, 62, 67, 69, 87, 88, 92, 93, 97, 121, 137, 146, 148, 150, 163, 183, 186, 207, 225, 271, 272, 276, 289, 291, 322
Odissi dansı 12, 95, 99, 107, 108, 121, 132, 157, 158, 176, 179, 189, 191, 218, 221, 235, 236, 238, 239, 286
ok atma alıştırması 109, 192
okçuluk 109, 191
olumsuzlama ilkesi 199, 201, 202
omurga 16, 19, 22, 25, 44, 63, 88, 121-123, 134, 168, 175, 178, 191, 216, 220-222, 229, 239, 267, 290, 309, 316, 318-320
omuzlar 19, 174
onnagata 15, 65, 173, 231, 280, 330
organiklik 266, 267, 270, 272, 273
organik
  beden 301-303, 305
  etki 266-268, 271, 273, 275
  eylem 33, 45, 276
  ritm 87

orixas 125, 271, 273
Ortaçağ 12, 60, 65, 140, 236, 286
Oryantalizm 70, 76
otkaz 194, 195, 232, 278, 283, 285, 307, 309
oyunculuk 21, 26, 34, 45, 49, 72, 74, 85-87, 96, 98, 104, 128, 165, 183, 192, 234, 236, 265, 269, 270, 278, 294, 296, 298-301, 307, 309, 321, 325

öğrenme 70, 90, 100, 104-106, 215, 301, 302
öğretme 101, 105, 212
örtük bilgi 44
özgül izleyiciler 69

pakka 273
Panji döngüsü 55
pantomim 16, 17, 22, 25, 52, 53, 67, 76, 90, 118, 121, 153, 222, 239, 275
parampara 106, 110
Paris 52, 55, 72, 103, 130, 151, 154, 162, 199, 223, 226, 235, 237, 245, 262, 276, 295, 297-310, 317, 327
parmaklar 19, 151, 156, 157, 174, 253, 257
Pekin Operası 14, 15, 18, 24, 58, 62, 65, 76, 95, 99, 100, 121, 126, 136, 159, 166, 167, 172, 173, 178, 218, 224, 229, 231, 232, 234, 264, 286, 287, 288, 291, 293, 309, 315, 319
Pentjak dansı 57
perezhivanie 209-213, 302, 305
peripeteia 198, 199, 201, 202, 211, 213
perspektif 70, 86, 287, 301
phé 56, 121, 122
pneuma 26
politik tiyatro 76
Polonya 62, 79, 87, 98, 206, 266
prana 15, 26, 157, 165, 168
Proletkult 101
provalar 46, 96, 101, 105, 111, 112, 117, 133, 183, 228, 245, 254, 257, 297, 303, 320, 330
Purulia Chhau dansı 114, 115, 117, 121
Pyrrhic dans 58
Ramayana 55, 114, 170

Rangda ve Barong 112
rasa 114, 151, 221
Recueil Fossard gravürleri 94, 289, 295, 296, 299, 300
rezonans başlatanlar 87
ritm 34, 43, 44, 51, 87, 98-100, 108, 145, 169, 175, 183, 186, 233, 258, 270, 279, 280, 282, 284, 285, 297, 307, 309, 312, 336
ritüel 276
Roma İmparatorluğu 70
Romalılar 45, 70
Rorschach testi, 333-336
ruh 15, 25-27, 52, 169, 170, 172, 174, 175, 283

saccade 214, 253
sadhana 107
sadir nac 113, 114
saf ses 152, 153, 157
sağır kimseler 25, 151, 152
sahne 11, 13-16, 21, 23, 31, 33, 34, 38, 41-44, 46, 48, 49, 51, 64, 65, 67, 72, 76, 78, 79, 83, 84, 86, 89, 90, 113, 126, 130-134, 139, 141, 142, 145, 150, 156, 161, 164, 167, 168, 171, 176, 182, 183, 185, 190, 196, 197, 209, 219, 223, 224, 226, 235, 238, 244-246, 248-250, 252, 253, 256-259, 263, 264, 266-271, 273-278, 280, 284-289, 294, 296, 297, 299-302, 305-309, 320, 323, 327, 330, 332, 334, 337, 339
ritmi 285, 306
varlığı 13, 14, 16, 21, 46, 48, 51, 64, 67, 89, 176, 197, 266, 268, 275, 299, 330
eğimli sahne 130
Salome 337
sampun wayah 273
Sangeet Natak Akademisi 115
sansür 76
santai (Üç Tip) 175
saray dansı 60, 264
sats 34, 89, 186, 321
sessel çalışma 16, 67, 152, 164, 285, 295, 307
sessiz çığlık 318, 319
shakti 15, 26, 2, 7165
shan-toeng 180
shinmyong 273
Shirabioshi 26
shishya 107, 108, 109, 110
shite 15
Shiva Natajara (Dans Tanrısı) 120
Shojo dansı 142, 290
shui xiu 293
shun 15
sinema 30, 112, 147, 247
solo dans 156, 195
somut bakış 219
soytarılar 12, 17, 32, 73, 119, 159, 300
soyut mim 190
sömürgeleşme 89
sözel tasarım 286
Sparta 58
spor 36, 38, 39, 283, 284
statik 122
stato-kinesimetre 128
stato-kinesogram 128
stilizasyon 113, 119, 282
suriashi 83
sutradhara 61

Şamanizm 111, 254
şan 29, 34, 70, 299
Şanghay Halk Tiyatrosu 74
şarkı 27, 64, 66, 74, 115, 160, 186, 234, 236, 260, 288
Şiva 27

t'ai chi 59, 178
tabi 83, 168
tahan 19
taksu 15, 165, 168, 273
tameru 20, 21, 176
tandava 171, 175
Tang egzotizmi 70
Taocu jimnastik 314
tapınak dansı 107, 113
tarihyazımı 94, 209, 260, 295
Teatro della Scala 130
teknik 11, 13, 14, 27, 31, 40, 43, 44, 47-49, 56, 65-67, 70, 76, 80, 81, 87, 90, 104, 105, 108, 113, 119, 121, 166, 173, 186, 190, 213, 231, 244, 249, 259, 264, 265, 272-274, 276, 284, 294, 298-302, 310, 315, 321, 339
gündelik teknikler 14, 16, 17, 20, 22, 26, 310, 319, 321
gündelik-dışı teknikler 14-17, 19, 25, 26, 310, 319, 321, 322
kişileştirme teknikleri 209, 210, 302

tempo 19, 181, 182
terra firma 204
Thai dansı 56, 232
Tibet 70, 236
tiyatrallik 56, 58, 263
Tiyatro Laboratuvarı 62, 92, 228
tiyatro okulları 103, 105
toeng 15
topeng 227, 286
trajedi 34, 38, 61, 245, 247, 299
trans dansları, 117
tre-tre 42
tribhangi 118, 121, 123, 127, 140, 186, 190, 232, 236-239
tsura akari 223

Uçan Hollandalı 198-200, 202, 207
Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu 27, 67, 339
Upanishadlar 106

üç boyutluluk 92, 150, 252, 276, 278, 336

var oluş 257, 266, 272-274
vazo resimleri 261
Vedalar 106
via negativa 322
Vieux Colombier Tiyatrosu 103
vinaya 107
virasa 15

wagoto 121, 122, 232
waki, 15, 85
Wayang Wang dansı 170
wusheng 234

yanılsama 268, 270, 285, 294, 330
yapaylık 274, 296
yapıntı beden 23, 56
yelpazeler 191
yeni dalga (*şimpa*) 72
yeni tiyatro 74, 306
yugen 26, 165
yürüme 59, 77, 79, 83, 85, 86, 118, 167, 168, 186, 289, 296, 316
yüz ifadesi 196, 307
yüzleşme 11, 31, 100

Zen 31, 244
zihin 22, 31, 302, 309

İSİM DİZİNİ

III. Napolyon, 315

Ahistedt, Boerje 247
Antoine, Andre 245
Antze, Rosemary Jeanes 106
Appia, Adolphe 101, 266, 270
Archer, William 296, 297
Aristoteles 45, 76, 144, 199
Arnheim, Rudolf 45, 64, 128
Artaud, Antonin 65, 72, 74, 235, 266, 270, 275, 276, 325, 337
Attinger, Gustave 105
Aubert, Charles 226, 228
Austin, Gilbert 52, 153, 233
Azuma, Kanho 58
Azuma, Katsuko 18, 19, 22, 23, 58, 63, 107, 127, 128, 142, 178, 179, 221, 280-282, 286, 290, 292
Azuma, Mary 281

Bagnoregio, Bonaventura da 325
Bakst, Leon 72, 79
Balazs, Béla 206
Bandem, I Made 49, 160, 170, 227
Bandem, Swasti Widjaja 91, 235
Baoju, Mei 165
Barba, Eugenio 33, 42, 44, 51, 65, 87, 90, 94, 98-100, 121, 122, 144, 168, 174, 178, 196, 209, 211, 213, 219, 221, 232, 248, 249, 251, 265, 266, 268, 274, 276, 282, 306, 321, 322, 339
Barrault, Jean-Louis 275
Barrymore, John 245
Basserman, Albert 320
Bausch, Pina 48, 276
Bawa, I Wayan 271
Beck, Julian 136, 285
Beckett, Samuel 41
Beethoven, Ludwig van 282
Beijer, Agne 295, 299
Bergman, Ingmar 247
Bernhardt, Sarah 245, 261, 269
Bhattacharyya, Asutosh 114, 115, 117
Biezin, Ivan 284
Blair, Preston 155, 232, 242
Blasis, Carlo 78, 220, 222
Bode, Rudolf 37, 38, 39
Bogdanov, Gennadi 41, 285
Bohr, Niels 26, 31, 69
Bonnard, Pierre 286
Booth, Edwin Thomas 244
Bordier, Georgette 162
Bowers, Faubian 76
Bragaglia, Anton Giulio 102
Brando, Marlon 169
Brandon, James 76, 187
Brecht, Bertolt 22, 25, 37, 64, 65, 72, 74, 105, 111, 131-134, 148, 196, 287, 318-320, 325
Bresson, Robert 187, 251
Brook, Peter 91, 267
Brunelleschi, Filippo 237
Bulwer, J. 152
Bunge, Hans Joachim 131, 132, 320

Calandri, Filippo 153
Callot, Jacques 120, 299
Cardona, Patricia 213
Carpentier, George 37
Carreri, Roberta 42, 49, 88, 93, 121, 225
Cassiodorus, Aurelius 151
Celli, Giorgio 30
Cervantes 86
Cervi, Gino 206
Chaplin, Charlie 169, 308
Chekhov, Michael 34, 266
Chopin, Frédéric 180
Chun-Hui, Lin 218, 291
Chun-Lin, Tsao 95
Cicero 153
Cieslak, Ryszard 36, 92, 95, 138, 165, 228, 266
Claudel, Paul 72, 84, 324
Clift, Montgomery 169
Cohl, Emile 203
Colombaioni, Romano 36
Conrad, Joseph 323, 325
Copeau, Jacques 36, 40, 44, 74, 101-105, 213, 266, 268, 270, 275
Cornazzano, Antonio 55, 264
Cots, Toni 88, 280
Covarrubias, Miguel 57
Coypel, Charles 328
Craig, Edward Gordon 17, 61, 72, 101, 144, 245, 266, 270, 296-299, 325
Cyntukis, Zbigniew 228

Çehov, Anton 74, 102, 145, 212, 266, 301, 334

D'amico, Silvio 105
D'anunzio, Gabriele 48, 190
d'Oliviero, Pietro 83
da Vinci, Leonardo 52, 125, 155, 335
Dalcroze, Jacques 37, 40, 104, 233, 276
Dampachi, Sadoshima 25
Dançenko, Nemiroviç 102, 306
David, Jacques-Louis 298, 299
Davis, Bette 169
de Niro, Robert 169
Dean, James 169
Debussy, Claude 55, 190
Decroux, Etienne 13, 17, 18, 20-22, 25, 37, 38, 40, 53, 65, 99, 118, 132, 141, 165, 187, 188, 224, 229, 239, 242, 243, 248, 257, 267, 274-276
Delsarte, François 65, 156, 165, 233
Despres, Suzanne 245
Devi, Rukmini 65, 108, 110, 112, 114
Devrient, Ludwig 240
Dickens, Charles 66
Disney, Walt 203
Djimat, I Made 53, 273
Doré, Gustave 198
Duchartre, Pierre Louis 295
Dullin, Charles 36, 72, 101, 103, 131, 224, 270, 273, 275
Duncan, Isadora 72, 136, 260
Duse, Eleonora 188, 330
Dürer, Albrecht 183
Dyer, Carlus 52

Ebreo, Guglielmo 55, 264
Eco, Umberto 325
Eibl-Eibesfeld, I. 226, 227
Einstein, Albert 31, 147, 203
Eisenstein, Sergei 37, 40, 65, 72, 105, 147, 191, 199, 200, 204, 240, 252, 279
El Greco 147, 251, 252
Engel, Johan Jacob 51
Ennouske, Jchıkava 122
Essler, Fanny 80
Euripides 76

Faiko, A. 182
Félix, Elisabeth Rachel 269
Fiorilli, Tibierio 174
Fischinger, Oskar 282
Fo, Dario 20, 56, 57, 66, 142, 143, 165, 224, 227, 322
Fokine, Michel 72, 195, 297
Fowler, Richard 163
Frisch, Max 330
Fuchs, G. 101, 270
Fuller, Loie 72, 156, 287, 308

Garbo, Greta 169
Garin, Erast 192, 194
Garnett, Edward 323
Garrick, David 74, 244, 288
Gaugler, Hans 133
Gautier, Judith 317
Gautier, Theophile 264
Giraudet, Alfonse 233
Gladkov, Alexander 183, 216, 222 245
Gogol, N. V. 183, 228, 284
Goldoni, Carlo 209
Gopal, Ram 110
Gorki, Maxim 164
Gozzi, Carlo 263
Graham, Martha 195
Grasso, Giovanni 216
Griboyedov, Aleksandr Sergeyeviç 211
Grotowski, Jerzy 26, 36, 43, 62, 65, 79, 87, 92, 95, 97-100, 138, 206, 228, 265, 266, 276, 287, 321, 322, 325
Grünewald, Matthias 155
Guiness, Alec 247
Gulbransson, Olaf 330
Guthrie, Tyrone 247

Hanayagi, Kanichi 18, 66, 272, 280
Hanayagi, Kaniçi 171, 173
Harun Reşid 70
Hauptmann, Gerhart 66, 74
Hébert, Georges 39, 40
Heine, Heinrich 200, 201
Hepburn, Katherine 169
Heyewood, Thomas 103
Hiroshige, Utagawa30
Hogarth, Burne 155
Hogarth, William 236, 237
Hokusai, Katsushika 30-32
Holder, Christian 23
Hong-do, Kim 127
Hornbostel, Erich Maria von 314
Hughes, Russel Meriwether 316
Humphrey, Doris 235, 242, 280

Ibsen, Henrik 66, 74, 164, 266, 320
Ilar, Karel 247
Ilinsky, Igor 238
Ippei, Okamoto 330
Irving, Henry 17, 296-299
Ito, Michio 72, 74
Iyer, E. Krishna 113

Jacques-Dalcroze, Emile 36
Jaholowski, Antoni 62
James, Henry 45
Jena, Ramani Ranjan 109
Jones, William 70
Jousse, Marcel 279
Jouvet, Louis 103, 130

Kalidasa 70, 76, 265
Kalvodova, Dana 234
Kanze, Hideo 17, 324
Kanze, Motomasa 54
Kaoru, Osanai 74
Karsavina 195
Kawamura, Nobushige 277
Keaton, Buster 165
Kehler, Sonja 64
Khokar, Mohan 113, 117
Kichiwaemon, Kameko 21
Kirstein, Lincoln 52
Kiselev, P. 183
Klee, Paul 106, 202, 214
Komissarzhevskaja, Vera 307
Konfüçyüs 166
Kostov, Nikolai 285
Körner, Samson 37
Kut, Jindo Sıtkim 276
Kyosai 161

Lafotte, D. B. 261
Lairesse, Gérrard de 152
Laksmi, Desak Made Suartı 170
Lal, Durga 107
Lamartine 299
Lanfang, Mei 65, 72, 159, 165-167, 224, 308
Laukvik, Else Marie 163, 291
Leabhart, Tom 18, 53
Lecoq, Jacques 272
Leroi-Gourhan, Andre 198
Lindbloom, Gunnel 247
Lindh, Ingemar 187, 188, 239, 242, 243
Lior, P. 288
Liszt, Franz 180
London, Jack 37
Lorca, Garcia 59
Lorde, Andre de 185
Lorre, Peter 287
Lulli, Giovanbattista 55

Maeterlinck, Maurice 307
Magarshack David, 164
Magnani, Anna 169
Mahapatra, Kelucharan 108, 176
Makarova, Natalia 236, 238, 239
Malina, Judith 285
Manet, Edouard 139, 232

Marceau, Marcel 16, 165
Maria Ripellino, Angelo 307
Marinis, Marco de 274, 278
Martinelli, Tristano 174, 297
Masanobu, Okamura 84
Massine, Leonide 23
Matsui, Akira 53, 66
Mauss, Marcel 310, 311, 321
Mayakovski, Vladimir 105
Mead, Margaret 117
Meldolesi, C. 132, 320
Mendès, Catulle 261
Merleau Ponty, Maurice1 28
Meyerhold, Vsevolod Emileviç 17, 18, 34, 36-38, 40-43, 65, 72, 74, 86, 101-105, 164, 180, 182, 183, 185, 192, 194, 206, 216, 222, 228, 232, 238, 239, 245, 266, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 284, 285, 298, 299, 304, 306-309, 325
Michelangelo 155, 156, 187, 236
Mitelli, Guiseppe Maria 54
Mnouchkine, Ariane 294
Molière 55, 130, 174, 210, 264, 305
Monsalve, Juan 98
Morelli, Angelo 123
Morelli, Giovanni 123
Morrocchesi, Antonio 51, 298
Mounet-Soully, 261, 273
Mozart, Wolfgang Amedeus 31
Musset, Alfred de 299

Nagy Sybil Moholy, 106
Nakajima, Natsu 136
Namboodiri, M. P. Sankaran 158, 229, 289
Namboodiri, P. Sankaran 272
Namura, Kasuke 27, 192
Nelson, Lisa 67
Nevskij, Alexandr 252
Nielsen, A. C. 151
Nijinski. 55, 80, 188, 262
Noel, Cayuqui Estage 236
Nomura, Kosuke 82, 187, 193, 256-258, 292, 317
Nomura, Mannoja 17
Noton, David 215
Nugini, Ni Made 267
Nureyev, Rudolf 31
Nye, H. 240

Ohno, Kazuo 37, 69, 216
Oklopkov 181
Olivi, L. 132, 320
Olivier, Laurence 247
Omolu, Augusto 53, 54, 62, 200, 271, 273
Ostrovski, A. N. 238
Otojiro, Kawakami 72, 74

Palucca, Gert 120
Panigrahi, Sanjukta 14, 17, 18, 26, 27, 54, 69, 95, 108, 132, 142, 176, 179, 189-191, 218, 221, 236, 238, 273, 280, 286
Pannikar, Chandu 108
Pascal 251
Pasek Tempo, I Made 19, 25, 175, 227
Pasolini, Pier Paolo 45
Pavlova, Anna 72
Paxton, Steve 67
Paz, Octavio 167

Piacenza, Domenico da 55, 264
Picart, Bernard 118
Picasso, Pablo 23, 74, 139, 187, 245, 319
Pierce, Charles S. 325
Piermarini, Guiseppe 130
Pillai, Muthukumara 110
Pissaro, Camille 232
Planck, Max 203
Platon 212, 279
Poe, Edgar Allen 211
Polanyi, Michael 44
Polyclites 236
Pradier, Jean-Marie 284
Pronko, Leonard 76
Purificaçao, Jairo de 62
Puşkin, Aleksandr 31

Quintilian 153

Racine 261, 263
Raghavan, V. 113
Rajkh, Zinaida 245
Rame, Franca 164, 239
Rameau, Jean Philippe 79
Rameau, Pierre 162
Raphael 236
Rasmussen, Iben Nagel 25, 27, 49, 87, 62, 137, 165, 186, 322
Rauker, Ralf 285
Reddi, Muthulakshmi 113
Reichel, Kathe 133, 134
Reinhardt, Max 101, 103, 270
Requeno, Vicenzo 153
Rilke, Rainer Maria Nikolay 164, 190
Rodin, Auguste 72, 74, 154, 155, 188, 190
Rorschach, Hermann 333-336
Rubenstein, Ida 190
Ruffini, Franco 37, 209, 244, 301, 321
Ruggeri, Ruggero 48

Sacchi 136
Sachs, Curt 314
Said, Edward 76
Saint-Denis, Michel 74
Saint-Denis, Ruth 265
Salieri, Antonio 31
Salvini, Tommaso 269
Sarabhai, Mrinalini 113
Sarniani, Ni Made 267
Satie, Erik 23
Savarese, Nicola 30, 70, 94, 227, 259, 339
Schall, Ekkehard 105, 133, 320
Schechner, Richard 91, 93, 111, 139, 145, 147
Schiller, Friedrich 240
Schlemmer, Oscar 51
Scott, Adolphe Clarence 76
Seneca 45
Sergeyeviç, Konstantin 101, 186, 283
Shakespeare, William 18, 67, 74, 76, 119, 144, 147, 212, 239, 240, 244, 245, 247, 286, 297
Shankar, Ravi 107
Sharaku 222
Shaw, George Bernard 66, 74, 297
Shawn, Ted 195, 262, 265
Shentan, F. 18, 306

Shogekijo, Tsukiji 74
Shoyo, Tsubochi 74
Siddons, Henry 51, 153
Siddons, Sarah 51, 153
Sieffert, René 24
Singer, Milton 113, 117
Slepyanov, I. 182
Slowacki, Juliusz 138
Sojuro, Sawamura 15, 17
Sophokles 261
Stalin, Joseph 208
Stanislavski, Konstantin Sergeyeviç 31, 33, 43-45, 49, 65, 72, 74, 92, 101-105, 112, 133, 144, 145, 164, 186, 209-213, 249, 266, 268, 270, 272, 276, 283, 294, 297-299, 301-306, 309, 325, 332, 334
Stark, Lawrence 215
Steckel, Leonard 133
Steinberg, Saul 199
Steiner, George 319
Stormare, Peter 247
Stravinski, 188, 262
Strindberg, Carl Oscar 200, 201, 247, 256, 258, 266
Sudibinin, S. N. 164
Suzuki, Tadashi 83, 86

Şankar, Uday 72

Tagore, Rabindranath 74
Tairov, Alexander 263
Takeo, Kawai 330
Taviani, Ferdinando 165, 191, 249, 260, 295, 323
Taylor, Frederic 309
Thevenaz, Paulet 233
To, Hua 59
Tolstoy, Lev 46
Toporkov, V.O. 186, 283
Torch, Chris 285, 339
Toulouze, Michel 55
Tretyakov, S. M. 37, 72
Turner, Victor 112

Upanishad, Advayatarak 107

Vakhtangov, Eugeni 46, 101, 119, 263, 266, 270
Valencia, Tortola 216
Van der Decken, Kaptan 199
Van Hamel, Martine 24
Vargas Llosa, Mario 208
Varley, Julia 42, 88, 271, 289
Vatsyayan, Kapila 113, 117
Verga, Giovanni 216
Verry, Pierre 16
Vijayakumar, K. N. 171, 289
Visconti, Luchino 169
Voltaire 73
von Laban, Rudolf 52, 55, 104

Wagner, Richard 182, 198-201
Watanabe, Moriaki 14, 15, 56
Weigel, Helene 132, 134, 196, 318-320
Weiss, Peter 91
Wells, H. G. 323, 325
Wethal, Torgeir 62, 97
White, C. 106
Widhiasti, Ni Putu Ary 49
Wiesenthal, Grete 119
Wigman, Mary 195, 239
Wilde, Oscar 74
Willumsen, J. E. 252
Wiratini, Ni Made 136
Woolf, Virginia 27
Wyspianski, 79, 228

Yacco, Sada 72, 74
Yan-Ling, Pei 24, 136, 172
Yeats, W.B. 72, 74
Yoshi, Hijikata 74
Youge, A. 240
Yu, Cao 74
Yunxi, Zhang 234

Zacconi, Ermete 185
Zeami, Motoyiko 24, 26, 76, 86, 87, 92, 175, 176, 181, 221, 222, 310
Zenicku, Komparu 181
Ziryab 70
Zoffany, Johann 288
Zorn, Albert 80
Ztiolin, Huang 74

1960-70'lerde Batı'da yeni bir tiyatro araştırmacı kuşağı yetişti. Öncekiler gibi fildişi kulelerinde ya da izleyici koltuklarında oturup sahne üzerine kuramlar üretmek yerine bunlar tiyatroyla etkin bir biçimde uğraşıyordu. Çağın güdülerine de ayak uydurarak, sırt çantalarını yüklenip uzak ülkelere yolculuklara çıktılar. İnsanlık kadar eski ve o kadar yaygın olan oyun olgusunu yüzyıllardır değişmemiş toplumlarda incelediler. Oyunculuk, yönetmenlik, tasarımcılıktan gelen bu öncüler arasında Eugenio Barba özel bir yer tutar. 1980 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu (ISTA) kurdu. Çeşitli kültürlerden ustaları, oyuncu ve araştırmacıları belli aralarla değişik ülkelerdeki oturumlarda bir araya getirme geleneğini başlattı.

Daha önceleri sahne sanatlarında Japon No ya da Kabuki Tiyatrosu, Bali Dansı, Hint Dans Tiyatrosu gibi türler Batı'nın egemen bakışıyla betimlenip elden geldiğince ait oldukları kültür çerçevesinde anlamlandırılamaya çalışılırken, artık Doğu ile Batı tekniklerinin tarafsızca karşı karşıya getirilip ortaklıklar ve farklılıklar üzerine konuşuluyordu. Küreselleşmeyle birlikte giderek hızla yok olan geleneksel biçimler ve kültürel farklılıklar olabildiğince derinlemesine inceleniyor ve karşılaştırılıyordu. Elinizdeki bu çalışma uzun yıllardır süregelen bu tartışma ortamının bir sonucudur.

Tiyatro antropolojisine özgü bakış açısı tüm oyun biçimlerini kodlanmış ve kodlanmamış türler olarak ikiye ayırır. Doğu kültürlerine ait dans, oyun, gösterim biçimleri kodlanmış, yani önceden belirlenmiş ve tanımlanmış davranışlar üzerine kuruludur. Buna karşılık Batı tiyatrosunda eski çağlarda daha sıkça kullanılan bu önceden belirlenmişlik, bugün artık geçerliğini yitirmiştir. Tiyatro antropolojisinin üzerinde durduğu bir başka Doğu tiyatrosu özelliği de oyunculuk sanatının günümüzde Batı'daki uygulamalar dışında hiç bir dönemde dans ve şarkıdan kopuk olmayışı, oyuncunun her zaman dansçı ve şarkıcı olarak bütünlüklü bir gösterim sanatçısı niteliği taşımasıdır.

Oyuncunun Gizli Sanatı, Eugenio Barba ile tiyatro profesörü Nicola Savarese'nin derlediği uzun soluklu bir çalışmanın ürünüdür. Sözlük biçiminde, belli bir yaklaşım kolaylığı sağlamanın yanısıra, oyunculuk sanatının bir "yeryüzü kataloğu" olarak bu alandaki en kapsamlı eserlerden biri olarak yerini almıştır.

Ayşın Candan

SANAT - ESTETİK

Oyuncunun Gizli Sanatı, günümüzün önde gelen tiyatro kuramcılarından Eugenio Barba'nın tiyatro antropolojisi başlığı altında başta Nicola Savarese olmak üzere Richard Schechner, Fabrizio Cruciani, Rosemary Jeanes Antze, Ferdinando Taviani ve Franco Ruffini gibi son elli yıl içinde Batı ve Doğu gösterim geleneklerini ve bu geleneklerde uygulanagelen oyunculuk tekniklerini incelemiş uzmanların da katkılarıyla hazırladığı dünyanın her yerindeki tiyatro öğrencilerinin yararlanacakları önemli bir kaynak kitaptır.

Cevat Çapan

KAPAK FOTOĞRAFI: BİR KABUKİ TİYATROSUNDA DİKİZ ARALIĞI (İPPİTSUSAİ BUNCHO'DAN BASKI, 1770).

ISBN 978-605-399-438-1





www.bilgiyay.com



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI